ARTS & CULTURES

ANTIQUITÉ . AFRIQUE . OCÉANIE . ASIE . AMÉRIQUES



Miró primitif

Un Dogon aux Baléares :
Entretien-express avec Miquel Barceló

Symbolique de l'art préhistorique

Les têtes géantes des Olmèques

Trois regards
sur un chef-d'œuvre mbédé

La rocambolesque histoire
du masque tsaayi de Derain

2004

TRIBAL FINE ARTS



Exceptional ENGA
Tribal Area Prehistoric Stone
Figure of an Opossum
Height: 31 cm
Provenance:
Collected by
Laura Martin in the 1960's

Photo: R. Asselberghs, Bruxelles

BERNARD DE GRUNNE

2 Place du Petit Sablon, B-1000 Bruxelles - Tél 322 502 31 71 - Fax 322 503 39 69

e-mail: grunne@skynet.be



Urhobo, 74 cm

Photo R. Asselberghs

PHILIPPE GUIMIOT

Member of the Belgian Chamber of Experts in Works of Art

Brussels 16 Av. Lloyd George B-1000, Tel 0032 2 640 69 48, Fax 646 32 34

PACE PRIMITIVE

FINE TRIBAL ART
AFRICA · OCEANIA · ASIA

32 EAST 57 STREET · NEW YORK, NEW YORK 10022
TEL 212 421-3688 · FAX 212 751-7280

CARLO BELLA, DIRECTOR
director@paceprimitive.com



Porisitutu, Ritual Cloth
Toraja, Sulawesi
Cotton; ikat, circa 1925
285 x 193 cm (112 x 76 in)
Provenance: Holmgren-Spertus Collection

This unique textile displays a very rare paporitonoling *design graphic, symbolizing an interlocking ancestral geneology. Human figures with regal headdress and reptilian counterparts may be seen in the borders.*

A 35 colour plate catalogue,
Indonesian Tribal Art
is now available for $20.00,
includes shipping.

THOMAS MURRAY
ASIATICA - ETHNOGRAPHICA

775 E. BLITHEDALE #321 . MILL VALLEY, CA 94941 . TEL 01.415.332.3445 . FAX 01.415.332.3454 . EMAIL tmurray@well.com

Kevin Warren Conru



Paquan Gulf
Ancestor Board « Gope »
Ex. Collection, Busch, Melbourne, Australia
153 cm

8A rue Bodenbroek
Sablon
1000 Brussels
Tel/Fax: 00 32 512 76 35
GSM: 00 32 478 566 459

CONSTAT D'AUTHENTICITÉ, ÉTAT DE CONSERVATION ET RESTAURATION D'ŒUVRES D'ART CRÉATIONS D'OBJETS ET ALLIAGES ATYPIQUES



DAVID COTTIER-ANGELI

GENÈVE

41 22 300 19 55 • cottiermetal.com



TAMBARAN GALLERY

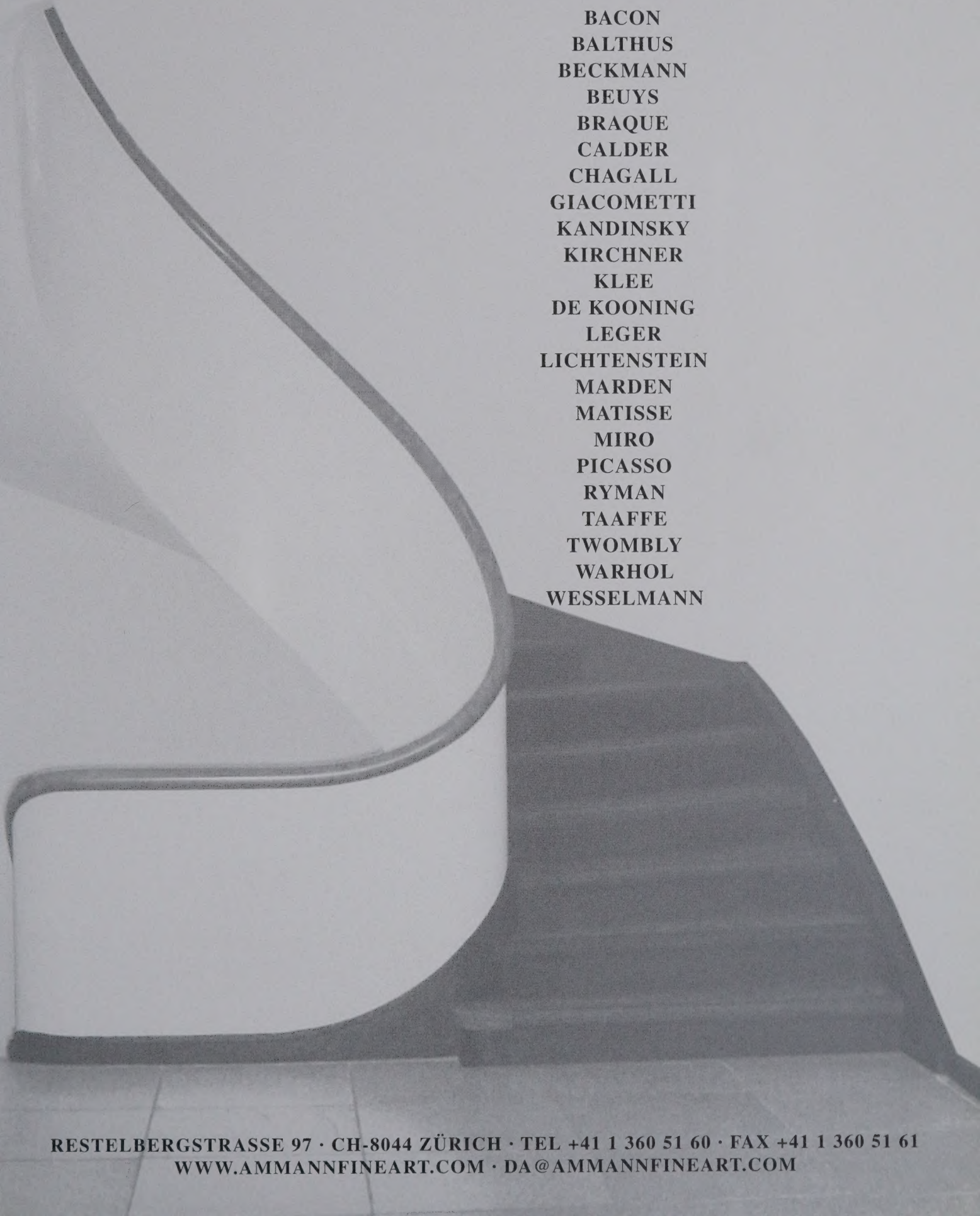
FINE TRIBAL ARTS



MEMBER OF THE NATIONAL ASSOCIATION OF ART DEALERS

5 EAST 82 STREET, NEW YORK, NY 10028 • TEL 212-570-0655 • FAX 212-744-1256 • EMAIL: TAMBARAN@AOL.COM

THOMAS AMMANN FINE ART AG ZURICH



BACON
BALTHUS
BECKMANN
BEUYS
BRAQUE
CALDER
CHAGALL
GIACOMETTI
KANDINSKY
KIRCHNER
KLEE
DE KOONING
LEGER
LICHTENSTEIN
MARDEN
MATISSE
MIRO
PICASSO
RYMAN
TAAFFE
TWOMBLY
WARHOL
WESSELMANN

RESTELBERGSTRASSE 97 · CH-8044 ZÜRICH · TEL +41 1 360 51 60 · FAX +41 1 360 51 61
WWW.AMMANNFINEART.COM · DA@AMMANNFINEART.COM

L'ACCROSONGE

Galerie d'art primitif

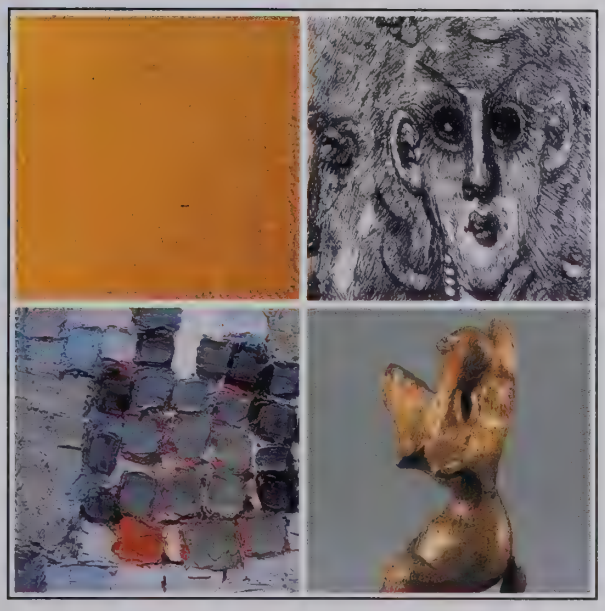


Lit royal Bamiléké

cf. ARTS ANCIENS du Cameroun / Pierre Harter

L. : 175 cm

Claude Lebas-Argosti - 17, rue Sainte Croix de la Bretonnerie - 75004 Paris - Tél. : 01 42 77 46 31 - Fax : 01 48 87 01 39
E-mail : contact@accrosonge.com - Site : http://www.accrosonge.com



ART IS NOT A THING: IT IS A WAY

ELBERT HUBBARD

LS ART CURATORS OF COLLECTIONS
MAÎTRES DU XX^E SIÈCLE
TABLEAUX, SCULPTURES,
ŒUVRES SUR PAPIER
TÉL. +41 (0)22 544 9400
FAX. +41 (0)22 544 9401

BFAS BLONDEAU FINE ART SERVICES
CABINET D'EXPERTISE ET DE CONSEIL
TABLEAUX DE MAÎTRES
DES XIX^E & XX^E SIÈCLES
ART CONTEMPORAIN
TÉL. +41 (0)22 544 9595
FAX. +41 (0)22 544 9599



5, RUE DE LA MUSE CH-1205 GENEVA

DOUGLAS DAWSON

222 WEST HURON CHICAGO, ILLINOIS 60610 USA



Ritual Vessel
Nununa Culture
Burkina Faso
11" x 10"

312 751 1961 voice 312 751 1962 fax www.douglasdawson.com info@douglasdawson.com



40 professions serving your interests. Nowadays, a banker cannot content himself with merely being a financier if he wishes to provide tailor-made solutions. Depending on the specific requirements of our customers, we set up multidisciplinary teams of experts capable of exploring numerous avenues. By pooling their experiences these experts will endeavour to offer you their best possible advice.

A different perspective for a bigger picture.

Lombard Odier Darier Hentsch
Asset Managers since 1796

eva · Amsterdam · Bermuda · Frankfurt · Gibraltar · Hong Kong · Jersey · Lausanne · London · Lugano · Montreal · Nassau · New York · Paris · Rio de Janeiro · São Paulo · Sion · Tokyo · Vevey · Zurich · www.lodh.c
roved for issue in the United Kingdom by Lombard Odier Darier Hentsch Asset Management Limited, 3 Waterhouse Square, 142 Holborn, London EC1N 2NT. Authorised and regulated by
cial Services Authority.


WWW.BRUNOBISCHOFBERGER.COM



Masque Loumbou. Gabon
Hauteur: 34 cm.
Reproduit: Arts du Gabon.
Louis Perrois. 1979

ANA RIC ART

Anna Ricart
Alfons XII 107-109 08006 Barcelona
Tel. 34 93 2004632 Fax: 34 93 2005614
E-Mail:cuitoricart@retemail.es

AETHIOPIA

ARTS PRIMITIFS – CURIOSITÉS



statuette Punu, Gabon
H. : 37 cm

23 Rue Guénegaud 75006 Paris
TEL: 01 46 34 09 03
e-mail : aethiopia@wanadoo.fr

Jacques BLAZY

Art Précolombien

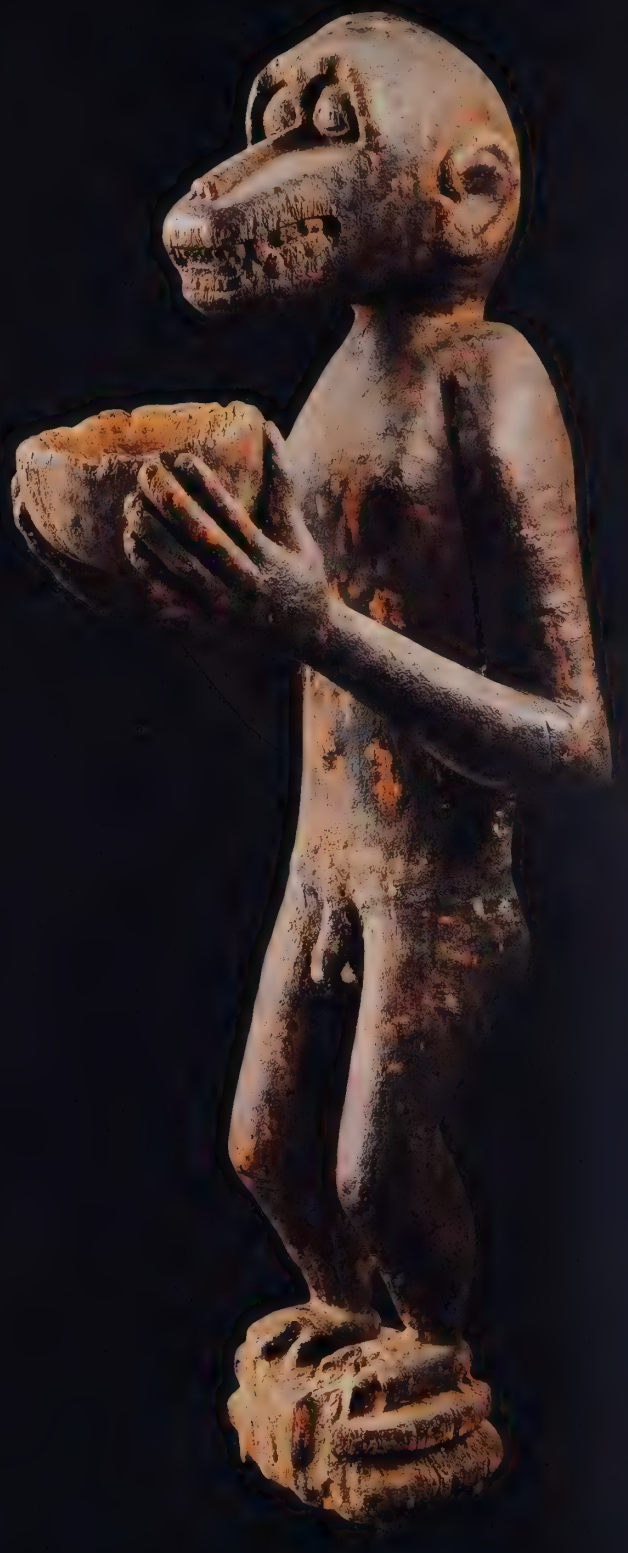
45, rue Boissonade
75014 Paris
Tél. 00 33 1 43 35 28 05
e-mail : mezcala@voila.fr



Vase funéraire à tête de félin
Terre cuite polychrome
Culture Huari - PEROU
700-1000 après J.-C.
H. : 17,5 cm

Photo: R. Pouons

Arts anciens
d'Afrique,
d'Océanie,
d'Indonésie
et d'Amérique
du Nord



Galerie

Christine Valluet

Yann Ferrandin

Membre de la Compagnie Nationale des Experts

Singe porteur de coupe aboya
Baoulé, Côte d'Ivoire
H. 50 cm

14 Rue Guénégaud - 75006 PARIS - TÉL.: 01 43 26 83 38 - Fax: 01 46 33 84 96 - Mobil: 06 85 43 75 84 - E-mail: valluet@attglobal.net

Jacques Germain

Arts d'Afrique noire





Figure d'autel de la société *Lefem*
Bangwa, région du Grassland
Hauteur : 76 cm
Anc. coll. Carlo Monzino

Photographie : H. Dubois

200, rue Laurier ouest, Montréal, Canada H2T 2N8
Tél. : 514 278 6575 Fax : 514 278 9430 (New York) 212 592 1985
info@jacquesgermain.com



Ambre Congo

Accumulation trentenaire, vendue au prix coûtant
du 10 septembre 2003 au 05 juin 2004

Couteaux, monnaies, boucliers, vanneries, tissus, outils, parures, masques, fétiches, etc.

17, impasse St-Jacques, Grand Sablon - 1000 Bruxelles (rez-de-chaussée).
Exposition permanente et acquisitions récentes au 1er étage.
Téléphone et Fax : 0032 2 514 02 09 - e-Mail: info@bruneaf.com

GALERIE FLAK

Afrique - Océanie - Amérique du Nord



Masque à transformation KWAKIUTL
Colombie Britannique
XIXème siècle
Ancienne collection Julius Carlebach
Ancienne collection René d'Harnoncourt

Photo: Françoise Calmon

8, rue des Beaux-Arts - 75006 Paris
Tél : +33 1 46 33 77 77 - email : contact@galerieflak.com
Internet : www.galerieflak.com

RENAUD VANUXEM



Tête rituelle de cheval dogon,
bois, ht. : 57 cm

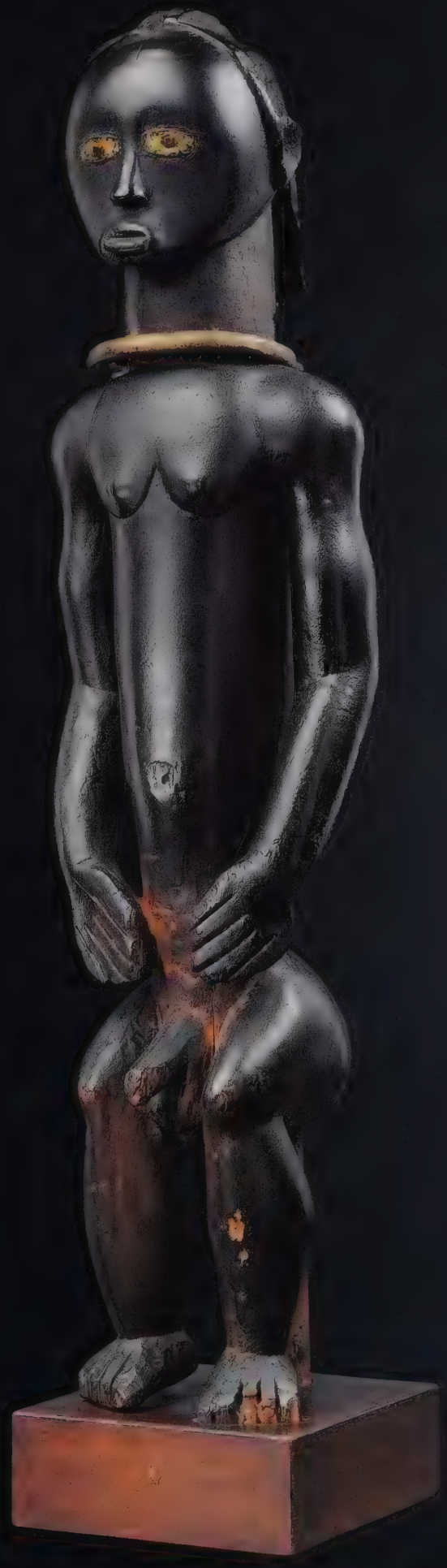
Photo : H. Dubois

Nouvelle adresse :

52 rue Mazarine 75006 Paris

Tél : 01 43 26 03 04 • mobile : 06 07 11 50 60

e-mail : rvanuxem@yahoo.fr



Fang 60cm

photo Hughes Dubois

ENTWISTLE

6 Cork Street London W1S 3EE T +44 (0)20 7734 6440 E lance@entwistlegallery.com



NOUVEAU SIEGE INTERNATIONAL PHILLIPS, de PURY & LUXEMBOURG CHELSEA, NEW YORK

VENTES AUX ENCHÈRES
EXPOSITIONS
EVALUATIONS

450 WEST 15 STREET
NEW YORK NY 10011
PHILLIPS-DPL.COM
+1 212 940 1200 TEL
+1 212 924 3306 FAX

PHILLIPS
de PURY & LUXEMBOURG



ARIADNE GALLERIES

MARBLE RELIEF, BYZANTINE
11TH CENTURY AD

MADISON AVENUE AT 76TH STREET
NEW YORK, NY 10021 PHONE: (212) 772-3388

THE FIRE UNDER THE ASHES

from Picasso to Basquiat



6 novembre 2003 – 6 janvier 2004

Jan Krugier Gallery
41 East 57th Street
New York, NY 10022
T. 212 755 7288 • F. 212 980 6079



galerie jan krugier, ditesheim & cie

29-31 Grand-Rue, 1204 Genève, Suisse T. 4122 310 57 19 F. 4122 310 57 12

Voyageurs & Curieux

Arts Primitifs – Curiosités – Livres Anciens



Appuie-nuque *unguna*
Ile Rennel, enclave polynésienne, Mélanésie
Bois et fibres
H : 14,3 cm ; L : 32 cm

Headrest *unguna*
Rennel Island, Polynesian outliers, Melanesia
Wood and fibres
H : 14,3 cm ; L : 32 cm

Jean-Edouard Carlier

2 rue Visconti, 75006 Paris • tel : (33) 1 43 26 14 58 / fax : (33) 1 43 26 06 64
www.voyageursetcurieux.com

GEORGE CONDO

SCULPTURE

SEPTEMBER – NOVEMBER 2003

WOLFGANG LAIB

NOVEMBER 2003 – FEBRUARY 2004

ALIGHIERO BOETTI

FEBRUARY – MAY 2004

CARATSCH de PURY & LUXEMBOURG

LIMMATSTRASSE 264 CH-8005 ZÜRICH INFO@DPLZH.COM
T 41-1-276 80 20 F 41-1-276 80 21 MO – FR 10 - 6 SA 10 - 4



GALERIE BERNARD DULON

10, rue Jacques Callot 75006 Paris
T 01 4325 2500 - F 01 4325 1416

Membre de la Compagnie Nationale des Experts
Membre du Syndicat National des Antiquaires
Assesseur de la Commission de Conciliation
et d'Expertise Douanière

Masque-portrait de Cour
Baoulé, Côte d'Ivoire, région de Sakassou
Bois à patine noire, cuivre plaqué
Hauteur : 31,5 centimètres

Photographie de Nicolas Bruant



Statues tutélaires bongo

African Heritage

Exposition du 1er décembre au 30 juin 2004

Statues tutélaires en pierre et poteaux funéraires anthropomorphes du Soudan animiste

« sur rendez-vous »

Château Alexandre Dumas

02600 Villers Hélon (à 80 km au nord de Paris) / France

Tél. : 00 33 (0)3 23 72 93 93 • Fax : 00 33 (0)3 23 72 93 33 • E-mail : chateau-alexandre-dumas@wanadoo.fr

SIMONIS
Poststrasse 3 · 40213 Düsseldorf
Tel. -49-211-324873




Cartier

Editorial



Je lisais cet été le magnifique roman d'Eric Orsenna, qui met en scène « Madame Bâ », une malienne remplissant le questionnaire du consulat français pour l'obtention de son visa. Chaque chapitre est une réponse à une question. Chaque chapitre montre à quel point l'auteur possède une profonde connaissance de l'Afrique. Ce continent où le temps est immobile, où le jour qui s'écoule ne contient pas une miette de cette rage d'agir qui est la nôtre.

L'Afrique Noire et sa sagesse ! L'Afrique où les rois et les chefs ont un « interprète », chargé de la transmission de ses décisions, de ses jugements. Si le roi ou le chef s'aperçoit qu'il s'est trompé, il ne perd pas la face. Son interprète aura mal compris son propos, et celui-ci sera corrigé !

C'est une grande fierté, pour moi, de rencontrer dans notre musée des Africains. Jamais ils n'ont un mouvement d'humeur, en voyant des sculptures enfermées dans nos vitrines. Ils posent beaucoup de questions sur des statuettes, des sièges, des bois qui leur semblent insolites, comme un Finlandais se renseignerait sur un chapiteau roman d'Auvergne.

Lors de telles visites, je me rappelle immanquablement le vernissage de notre exposition « Masques africains » à Munich, en février 1997. Le ministre de la culture de la Côte d'Ivoire, M. B. Zadi Zaourou, y représentait le président de son pays, M. Konan Bédié. Il était le seul membre du gouvernement appartenant au parti opposé à celui du président !

Nous nous attendions au pire, en raison des bonnes relations entretenues par la famille Barbier-Mueller avec le « Vieux » (le président Houphouët-Boigny), puis avec son successeur, M. Konan Bédié, baoulé comme lui.

Dans un grand silence, le ministre commença à parler. Il rappela d'abord ce que nous ne cessons de répéter et qu'on oublie trop facilement : le visage de bois conservé dans les musées n'est « qu'une partie du masque ». Celui-ci, c'est « tout le rite, avec son répertoire de chants, sa musique singulière, ses danses sacrées, et les serviteurs du masque ». L'idée d'une exposition de masques sculptés « est totalement étrangère à la tradition africaine », poursuivit le ministre.

« Pourtant, ajouta-t-il, nous adhérons franchement et sincèrement à ce type d'expositions et nous les soutenons. Pourquoi ? Parce qu'à l'ère des grands échanges culturels, on ne peut demander à tous les Européens, à tous les Américains ou à tous les Asiatiques de visiter l'Afrique et ses sociétés à masques... De ce point de vue, en traitant une image sculptée du masque comme un emblème du masque lui-même, les Européens créent ce que les Africains ne pouvaient créer : les conditions d'une ouverture du masque au monde moderne ».

Le ministre observa une pause et continua : « De même, les spécialistes européens du masque ne peuvent plus ne pas être regardés comme les nouveaux prêtres d'un culte que bien des Africains ont tendance à abandonner. Voilà le très grand poids dont pèse votre exposition, M. et Mme Barbier-Mueller, et voilà pourquoi mon pays, la Côte d'Ivoire, soutient fermement votre action ».

Ce discours me sembla si empreint de justesse, de tolérance intelligente, que j'en demandai une copie, et le publiai en automne 1997 dans notre magazine « Art Tribal », qui disparut en l'an 2000, quand fut créée la revue « Arts & Cultures ».

Quelques instants plus tard, le ministre disait en ma présence au Dr. Vitali, organisateur de l'exposition, qu'il était, à titre personnel, très fier de voir des œuvres de sculpteurs de son ethnie, exposées non loin de celles signées par les plus célèbres artistes européens, dans ce musée allemand.

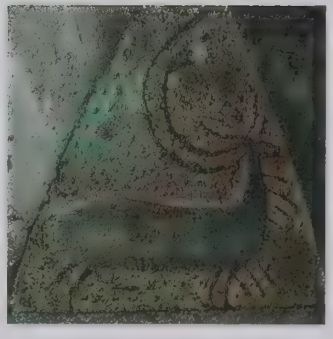
J'eus donc le sentiment, le temps d'une soirée, que toutes les barrières dressées par les différences de mentalités, de couleur de peau, de mode de vie, ou par les douaniers et les politiciens du monde entier, n'existaient plus. Ce fut un très grand privilège, j'en suis consciente. Et c'est une leçon que je ne suis pas près d'oublier.





MICHAEL WERNER
Köln Tel +49 221 9254620
New York Tel +1 212 988 1623

UN MAGAZINE CONSACRÉ AUX ARTS
de l'Antiquité, de l'Afrique, de l'Asie,
de l'Océanie et des Amériques



de gauche à droite, de haut en bas

p. 36 ***Fresque vieille de 9000 ans, Argentine***

p. 172 ***Détail d'une urne de bronze de la préhistoire de l'Asie du Sud-Est***

p. 115 ***Moulage de la tête olméque n°8 de San Lorenzo***

p. 46 ***Ötzi, le plus vieil Européen***

ARTS & CULTURES
est publié par
les Associations des Amis des Musées Barbier-Mueller de Genève (fondée en 1978)
et de Barcelone (fondée en 1998)

Directrice de publication
Laurence Mattet

Graphisme et production
Atelier KI

Photographies
Studio Ferrazzini Bouchet

Dessins et cartes
Helder Da Silva

Photolitho, impression et reliure
Industrie Grafiche Editoriali Musumeci

ARTS & CULTURES
est coéditée avec les éditions **SOMOGY**
57, rue de la Roquette – 75011 Paris
Tel : ++ 33 1 48 05 70 10 – Fax : ++ 33 1 48 05 71 70
e-mail : somogy@magic.fr

SOMOGY ÉDITIONS D'ART

L'édition anglaise de **ARTS & CULTURES**
est distribuée par Art Stock
41 Monroe Turnpike, Trumbull, CT 06611
Tel: ++1 800 437 78 40
Fax: ++1 800 557 56 01



Sommaire







Emmanuel Anati	Symbolique de l'art préhistorique	p. 36
Michel Carrier	Ötzi, la momie venue du froid	p. 46
Jean-Louis Zimmermann	De l'épingle de sûreté à la broche d'apparat	p. 60
Christoph Uehlinger	Une « idole » en basalte vieille de 6000 ans	p. 78
Anna Casas	Au cœur de Barcelone : le musée Barbier-Mueller d'art précolombien	p. 93
Helmut Schindler	Masques de la Haute-Amazonie	p. 100
Beatriz de la Fuente	La tête n°8 de San Lorenzo : un exemple de l'humanisme olmèque	p. 115
Manuel A. Jordán Pérez	*Chikwekwe* : masque calao des Tschokwé	p. 127
David Berliner	(Re)découverte des masques landuma (Boké, Guinée-Conakry)	p. 134
Trois regards sur un chef-d'œuvre africain :		
Monique Barbier-Mueller	• Rencontre	p. 146
Louis Perrois	• L'ancêtre mbédé du « maître d'Abolo ». Un chef-d'œuvre de l'art africain dans son contexte : histoire, société, style	p. 150
David Berliner	• Les Mbédé aujourd'hui	p. 166
Ian Glover	Urnes de bronze décorées. Sublimes énigmes de la préhistoire tardive du Sud-Est asiatique	p. 172
Jean Paul Barbier-Mueller	Miquel Barceló. Un Dogon aux Baléares...	p. 194
Rémi Labrusse	Miró primitif	p. 206
Nigel Barley	Une certaine vision du paradis	p. 220
Monique Barbier-Mueller	Miracle à l'Africaine	p. 232
Confidentiellement vôtre :	• James : ce qui se passe dans un musée	p. 238
	• Nos amis chez nous. Nous chez nos amis	p. 240
	• L'affaire Breton	p. 242
	• La rocambolesque histoire des copies du masque « à trèfle et flèche » d'André Derain	p. 244
	• Un aventurier quitte la jungle de ce monde...	p. 250
	• Pillage d'antiquités et trafic de mensonges	p. 258
Liste des membres		p. 262
Liste des annonceurs		p. 266











Symbolique de l'art préhistorique



Emmanuel Anati

Introduction

Lorsque l'on parle d'art préhistorique, c'est aussitôt à l'art visuel que l'on pense, tout en sachant bien que même les peuples les moins évolués de la Terre, d'un point de vue technologique, se sont aussi exprimés à travers la musique, la danse, le mime, la poésie ; ils ont pratiqué l'art de l'éloquence, l'art du mouvement et de la décoration des corps, et l'art d'éveiller l'intérêt social ou sexuel ; ils ont développé une quantité d'autres aspects de la créativité artistique, d'extériorisation du soi que, dans le cas des temps préhistoriques, nous ne pouvons pas retrouver, l'archéologie ne restituant, pour l'instant, que ce qui laisse des traces physiques déchiffrables.

Même pour ce qui est de l'art graphique ou plastique, les restes qui sont parvenus jusqu'à nous ne représentent qu'une infime partie de la production originelle. Mais ces quelques vestiges (qui comptent néanmoins plus de 70 millions de figures) sont d'une importance capitale pour comprendre la matrice culturelle de l'humanité. Ils nous permettent de reconstruire la façon de voir, de penser et de croire de milliers de générations dans le monde entier.

La principale matière qu'utilisait, presque partout, l'homme de l'âge de pierre était le bois. Outre les objets de pierre, d'os ou d'ivoire, c'est-à-dire façonnés dans des matières qui se sont conservées, combien y en avait-il, en bois, en fibres végétales, en écorce d'arbre, en peaux de bêtes ou autres matériaux périssables qui ont été détruits ? Nous savons que l'homme du paléolithique avait l'habitude de laisser ses empreintes et de tracer des signes sur la boue ou sur le sable, ce qu'il faisait certainement à l'extérieur de la grotte aussi, comme le font aujourd'hui encore un grand nombre de peuplades. A l'air libre, ces oeuvres sont détruites par les intempéries. Rares sont les créations artistiques humaines qui se conservent pendant des millénaires et, parmi celles-ci, seulement une infime partie a été découverte. Qui sait combien de régions d'intense production artistique, comme le plateau de la Tanzanie centrale, comme le Tassili du Sahara algérien, ou comme les grottes ornées de Dordogne, attendent que quelqu'un vienne les découvrir ?

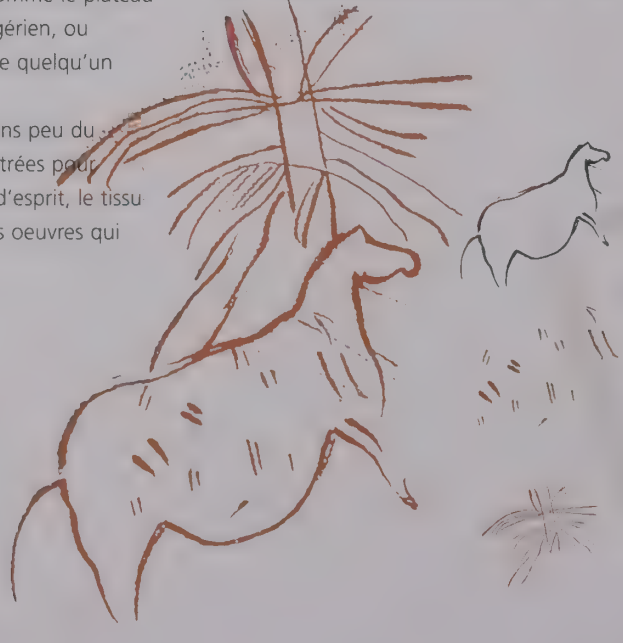
Pour les témoignages les plus anciens, nous connaissons peu du contexte de leur apparition, d'où les difficultés rencontrées pour étayer les nombreuses suppositions concernant l'état d'esprit, le tissu social et l'atmosphère qui ont présidé à la création des oeuvres qui sont parvenues jusqu'à nous.

L'art immobilier ou rupestre

L'art visuel se décompose en « art mobilier » – ce sont les objets – et en « art immobilier », rupestre ou pariétal. Ce patrimoine est répandu dans le monde entier et couvre une période temporelle de 50 000 ans. En 1984, nous avons réalisé pour l'UNESCO une étude sur l'état de la recherche dans ce domaine. De là est né le projet WARA *(World Archives of Rock Art),* un inventaire de l'art préhistorique, qui bénéficie aujourd'hui du support du CIPSH *(Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines),* de l'UNESCO et du Ministère Italien des Affaires Etrangères. L'idée est de parvenir à une vision d'ensemble sur la base de l'analyse de 70 millions d'images prélevées sur 20 000 sites, dans 400 régions de 160 pays du monde.

L'art, de tout temps, nous renseigne sur les conceptions du monde, sur la pensée et sur l'imagination des hommes. Cet inépuisable patrimoine, dès ses origines, nous permet de reconstruire les modes de vie, l'économie, les préoccupations, les mœurs et les croyances de l'homme. Avant la naissance de l'écriture, l'art était déjà écriture : un moyen de mémoriser et de transmettre des messages, des idées. Les sites d'art rupestre étaient des lieux d'initiation, d'information et d'éducation.

Fig. 1. *Grammaire élémentaire de l'art des « Chasseurs Archaïques ». Des pictogrammes, des idéogrammes et des psychogrammes de La Pileta, Espagne. Le pictogramme est une peinture marron clair d'un cheval, sur le corps duquel est dessiné un idéogramme, répété dix fois, avec deux lignes parallèles qu'on appelle « lèvres » et auxquelles on attribue une signification féminine. Ces idéogrammes ont été exécutés en plusieurs fois avec différentes tonalités de couleur : roux, marron et noir. Toutefois, l'idéogramme est le même dans tous les cas. Au-dessus du cheval se trouve un psychogramme noir : un rectangle d'où part des bandes. Même une peinture apparemment simple peut être l'accumulation de plusieurs mains à différentes périodes.* (Dessin de H. Breuil, 1936 ; Archives WARA W00206).



Nombre de ces sites sont aujourd'hui menacés. Si nous voulons préserver pour les générations à venir les enseignements qu'ils peuvent nous transmettre, il est impératif de documenter tout ce qui peut l'être, aussi vite que possible et aussi bien que possible.

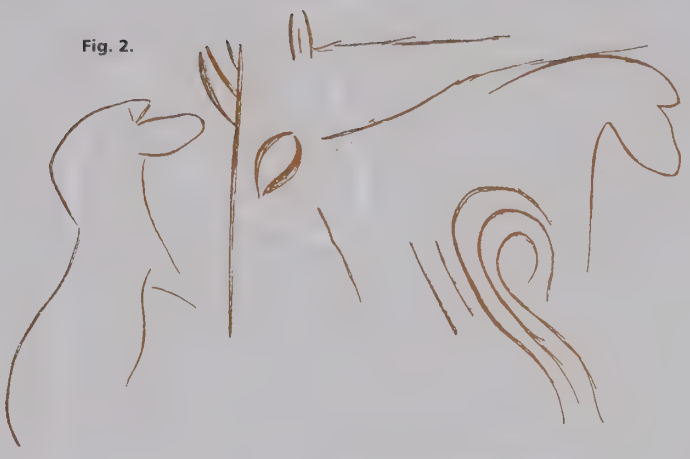
Dans la préhistoire, comme de nos jours, l'art était un élément fondamental de la culture et de la qualité de la vie. Que serait notre existence sans les caractéristiques qui ont déterminé la créativité artistique ? Que serait un monde sans art ? Et pourtant l'art est une invention récente. D'après nos connaissances actuelles et en dépit de tous les efforts des chercheurs pour remonter au-delà, l'art serait né il y a seulement 50 000 ans. L'humanité a évolué sur la Terre dès les premiers hominidés, il y a plus de 5 millions d'années. Selon les connaissances actuelles, l'art est apparu seulement dès le dernier centième de l'histoire de l'humanité. L'art semble être une acquisition plutôt tardive de l'ensemble culturel.

Dès ce moment, il est auréolé d'éternité. Les artistes meurent, mais l'art de Lascaux ou d'Altamira est aussi jeune que celui de Picasso, de Miró ou de Modigliani. Il continue à transmettre des émotions et à stimuler l'imagination et l'intellect. L'art des commencements conserve la même fraîcheur que l'art contemporain : en effet si nous lui reconnaissons les dons de l'art, cela veut dire qu'il nous parle et qu'il est donc contemporain.

S'il nous paraît aujourd'hui difficile de penser l'humanité sans art, il faut pourtant se souvenir que l'espèce Homo a développé ses capacités à faire des outils, à utiliser le feu et à construire des huttes avant le début de l'art.

Pour que l'Homo Intellectualis devienne capable de produire l'art, il fallait aussi qu'il ait un langage articulé, des pensées philosophiques, une idéologie et, probablement, une religion. Il est cependant permis de supposer que l'homme avait appris à jouer bien avant. Le jeu pratiqué déjà par d'autres mammifères, des chats aux singes, est un élément essentiel pour arriver à la curiosité et à la stimulation intellectuelle d'où l'art est né. Ceux qui ne savent pas jouer n'arriveront jamais à produire des œuvres d'art.

Fig. 2.



ANALYSE GRAMMATICALE



Pictogrammes : deux figures d'animaux (l'une verticale, l'autre horizontale)



Idéogrammes : deux signes masculins (« branche » et « flèche »)



Deux signes féminins (« lèvres » et « œil »)



Psychogramme : bande de lignes courbées

ANALYSE SYNTAXIQUE



Animal vertical avec un idéogramme masculin



Animal horizontal avec un idéogramme féminin



Union de l'idéogramme féminin (lèvres) avec l'idéogramme masculin (flèche)



Psychogramme : des lignes courbées, exclamation, ou augure

Fig. 2. *Deux figures d'animaux, l'une verticale, l'autre horizontale, sont associées avec deux idéogrammes de type répétitif de valeur masculine (branche) et féminine (signe en forme d'œil) dans la grotte paléolithique d'Altamira, Espagne (art des « chasseurs archaïques »). Sous l'un des animaux est dessiné un groupe de lignes courbées. Au-dessus des deux figures se trouve l'union des deux idéogrammes, l'un masculin (flèche) et l'autre féminin (lèvres).* (Dessin de H.Breuil, 1912 ; Archives WARA W00194).

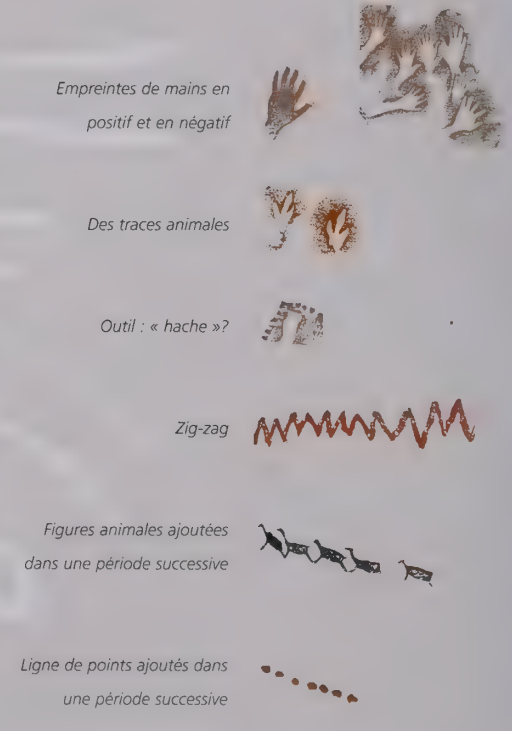
L'économie complexe pour sa part, qui suppose l'apparition de l'agriculture, ne s'est développée qu'il y a 10 000 ans. Les dernières peuplades qui continuent à vivre de la chasse et de la cueillette sont aujourd'hui reléguées dans quelques coins marginaux du monde, dans les forêts du Congo et de l'Amazonie, dans l'extrême nord canadien, et dans les déserts de l'Australie centrale. Ce sont les derniers dépositaires des sentiments, des messages, et des vérités essentielles et primordiales de notre espèce. Leur mode de vie va disparaître pour toujours dans le cours d'une génération. Leur pensée et la mémoire de leur précieuse expérience ne survivront que si leurs créations artistiques sont inventoriées, étudiées et conservées. Seul l'art rend cela possible, car aujourd'hui, de par le monde, il n'y a pas un peuple qui ne produise une forme d'art.



Fig. 3. *Peintures de la grotte de Rio Pinturas, Patagonie, Argentine. Art des « chasseurs archaïques ». On peut distinguer trois phases : association de graphèmes (empreintes de mains, empreintes d'animaux, outils, zig-zag), suivie par des animaux superposés plus tardifs, et une superposition d'une ligne de points.* (Archives WARA W00179).

Pictogrammes, idéogrammes et psychogrammes

L'analyse des données que nous avons récoltées dans le projet WARA nous a permis d'édifier une vision globale du phénomène « art ». Nous avons ainsi pu identifier trois types de signes caractéristiques de structures artistiques élémentaires : les pictogrammes, les idéogrammes et les psychogrammes. Ces structures comportent des nuances, des différences entre une zone et l'autre, une période et l'autre mais la base est partout la même. Et nous pouvons même affirmer qu'il existe une base universelle commune à l'art visuel, à la danse et à la musique. Ces dernières aussi se composent de l'interaction entre pictogrammes, idéogrammes et psychogrammes.
Les pictogrammes sont des images (des figures humaines, animales, de structures et d'objets). Les idéogrammes sont des symboles qui sont répétés et qui ont une signification standard ; au début, pendant les premières phases, on trouve les mêmes idéogrammes dans le monde entier et ensuite il y a une diversification graduelle des symboles dans les différentes parties du monde. Les psychogrammes sont des explosions, des exclamations. Ils ne sont pas répétés. Chaque idéogramme est unique, mais il suit le même type d'idée graphique. Les différentes associations de ces trois éléments changent selon la façon de penser et suivant le processus cognitif de l'esprit humain **(fig. 1 et 7)**.



Dans l'art visuel, l'Homo sapiens s'est de tout temps exprimé de manière métaphorique. Cela reflète une manière de penser et de coordonner le processus mental associatif qui persiste encore aujourd'hui. Lorsqu'on dit d'une personne : « c'est un lion », ou bien « un âne », ou bien « un cochon » ou « un serpent », nous comprenons immédiatement ces significations. Dans l'art préhistorique, certaines images d'animaux ont une signification métaphorique. Elles s'associent à des signes qui souvent rentrent dans la catégorie des idéogrammes ou dans celle des psychogrammes.

Les peintures en noir du bison que l'on trouve dans les falaises des Grandes Plaines de l'Amérique du Nord représentent le grand chef « Bison Noir » des Apaches ; le dessin d'un aigle dans notre société représente l'Empire, un empire, qu'il soit de Rome, de Berlin ou de Vienne.

Certains paradigmes ne varient pas ; on distingue entre les paradigmes universels, les paradigmes catégoriques et les paradigmes vernaculaires. Les paradigmes universels sont répandus dans le monde entier et à toutes les époques. Pour donner un exemple, un paradigme universel est que plus de 95% de l'art préhistorique ne traitent pas plus de cinq sujets : les hommes, les animaux, les structures, les objets et les signes. Les paradigmes catégoriques sont ceux qui distinguent l'une de cinq catégories principales des sociétés productrices d'art : chasseurs archaïques **(fig. 1, 2, 3)**, récolteurs, chasseurs évolués **(fig. 8)**, bergers-éleveurs, sociétés à économie complexe **(fig. 6)**.

Fig. 4.



Fig. 4. *Des symboles masculin et féminin dans les gravures de la grotte du Gobustan, Azerbaïdjan (probablement proto-néolithique, 7000-5000 av. J.-C.). Le symbole de l'arbolet ou « branche » indique le sexe masculin, tandis que les deux lignes parallèles, ou « lèvres », qui apparaissent sur la hanche de la femme, indiquent le sexe féminin. Cette image pourrait fournir une indication à propos des noms donnés par ces peuplades aux organes sexuels.* (Archives WARA W00287).

Fig. 5.

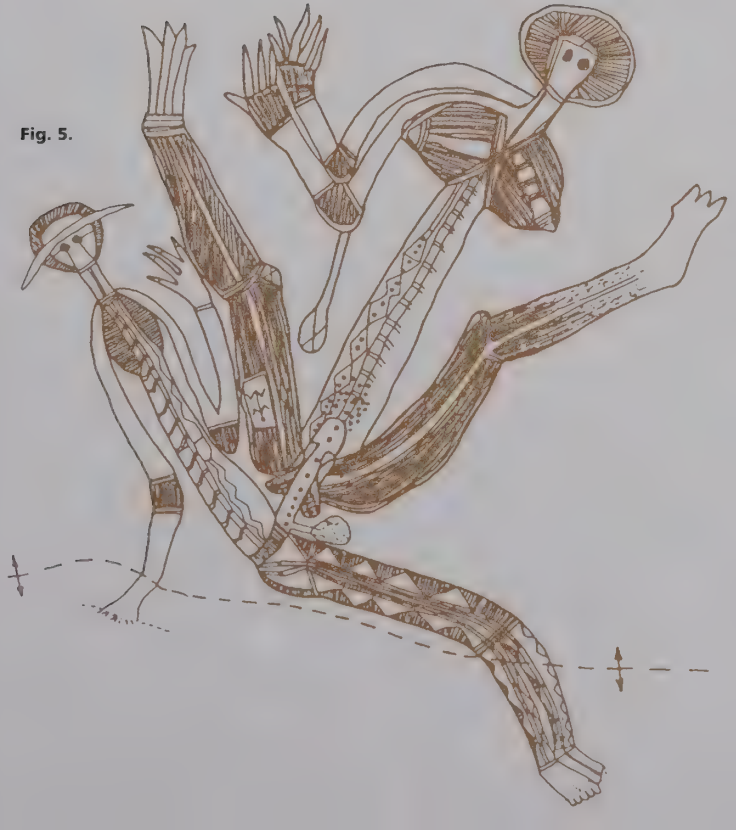


Fig. 5. *Bulajang, Kakadu National Park, Australie du Nord. Art des Aborigènes australiens, scène de copulation. Il faut noter l'image d'un enfant représenté sur la cuisse de la femme et les points (sperme ?) sur l'organe sexuel masculin qui pénètre le corps féminin.* (Archives WARA W00891).

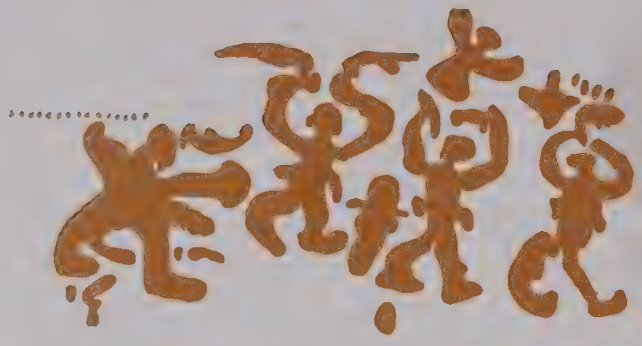


Fig. 6. *Peinture rupestre exécutée par des peuplades à économie complexe, Valcamonica, Italie. Un homme et trois femmes dansent en produisant des sons et des rythmes, évoqués par des idéogrammes.* (Archives WARA W00316).

Autrefois, les chasseurs archaïques et les récolteurs étaient considérés comme un seul groupe. Aujourd'hui nous pouvons reconnaître des différences assez claires entre les populations avec un régime à prévalence carnivore et celles avec une diète à prévalence végétarienne.
Un paradigme catégorique évident serait que des images de charrues soient représentées seulement par les groupes agricoles ou bien que les animaux domestiques soient représentés seulement par des groupes humains qui pratiquent la domestication et l'élevage. Les paradigmes vernaculaires enfin sont des styles différents qui caractérisent certaines régions ou certaines périodes : en art moderne, on appellerait vernaculaires des variations stylistiques telles que le Baroque ou l'Art Nouveau en Europe, ou l'art impérial Ming en Chine. Les principaux groupes d'art préhistorique plus tardifs révèlent la présence de paradigmes vernaculaires.
En d'autres termes, la structure même de l'art se lit dans la grammaire révélée par sa typologie, et dans la syntaxe reflétée par l'association simple et complexe des signes, séquences et scènes.



Fig. 7. *Peintures rupestres de producteurs archaïques de nourriture. Elles sont l'expression d'une phase ancienne des groupes à économie mixte. Toto Muerto, Pérou. Scène de danse et de musique, où les sons et les rythmes sont représentés graphiquement par des points et des lignes autour des danseurs. Chaque danseur a un masque différent, qui sert à rendre reconnaissable l'entité qu'il représente dans le contexte de la danse.* (Archives WARA W00318).

L'art : écriture avant l'écriture

L'art visuel révèle le caractère de la société qui l'a créé, mais aussi la personnalité de l'artiste, ses soucis, sa façon de voir le monde qui l'entoure, sa relation existentielle avec la nature. C'est une proto-écriture. On peut même dire que c'est une écriture avant l'écriture.
C'est une écriture dans un langage primaire parce que dans les phases les plus anciennes, on trouve les mêmes modes d'expression, les mêmes associations, les mêmes séquences et les mêmes thèmes dans le monde entier. Les caractères régionaux sont de plus en plus affirmés à mesure que les hommes s'adaptent aux différentes zones et développent des tendances vernaculaires.
La perspective de 50 000 ans de créativité artistique autorise des études comparatives au niveau mondial sur les constantes universelles du fonctionnement cérébral, sur le processus de base des associations d'idées qui nous révèlent les facteurs fondamentaux de la nature intellectuelle de l'homme. Au fur et à mesure que l'*Homo sapiens* devient plus vernaculaire, plus spécialisé dans chaque région, l'art aussi acquiert des caractères locaux. Sans doute a-t-il existé un processus analogue pour le langage et d'autres aspects de la culture.
Les thèmes principaux de 50 000 ans d'art préhistorique et tribal dans le monde entier sont toujours les mêmes : le sexe **(fig. 4)**, la nourriture et le territoire. Ce sont les préoccupations de l'homme depuis toujours. La structure mentale essentielle de l'homme n'a guère changé. Tout cela se révèle à travers des narrations graphiques qui souvent évoquent des mythes : ce sont des mythes d'origine et des mythes de moralisation et de justification des phénomènes de la nature, des

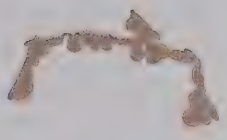


Fig. 8. *Dessin d'une peinture rupestre de couleur rouge de Cedaberg (Le Cap, Afrique du Sud), qui révèle la vie sociale des « chasseurs évolués ». Six personnes se trouvent sous un rocher. Au-dessus se trouvent des bourses, des gourdes et d'autres objets suspendus au plafond. Une sorte de « bras » lie la figure avec la tête la plus grande (probablement le chef), avec la figure féminine la plus en avant à droite. A gauche et au-dessus, trois idéogrammes ont été dessinés, un pour chaque couple humain. Ces trois idéogrammes semblent indiquer la relation sexuelle entre les couples (de gauche à droite : bâtonnet avec lèvres fermées, bâtonnet avec lèvres fermées et bâtonnet avec lèvres ouvertes).* (Archives WARA W00233).

mythes de genèse universelle des peuples sans écriture, dans un esprit poétique chargé de conceptualisation, d'imagination, de sens esthétique. La plupart des mythes primaires, d'une façon ou d'une autre, gratifient la possession du territoire, les ressources de nourriture, les relations sexuelles **(fig. 5)** ou d'autres aspects moraux ou ethniques de la société.

Les nouvelles générations devraient être plus concernées par ce patrimoine qui est le nôtre et le leur, car une meilleure prise de conscience leur vaudrait en retour d'être enrichies, régénérées et inspirées par l'immensité, la beauté et la merveille de l'esprit humain.

L'humanité évolue du point de vue technologique. L'existence matérielle de l'homme a progressé, mais nous découvrons que ses capacités émotives, esthétiques, spirituelles pouvaient être aussi élevées il y a 50 000 ans qu'aujourd'hui.



ANALYSE GRAMMATICALE

Pictogrammes

Probablement un abri rocheux

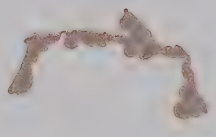


Groupe de six personnes



Idéogrammes

Trois couples de signes qui rejoignent la ligne verticale



ANALYSE SYNTAXIQUE

Un abri rocheux avec des objets suspendus au plafond ; son nom est probablement indiqué par un idéogramme en forme d'oiseau au-dessus.



Six personnes forment trois couples. Chaque personne tourne son visage vers le partenaire ; dans chaque couple l'un des partenaires est plus haut que l'autre.



Premier couple : les personnes sont attachées. L'idéogramme indique « lèvres fermées ».



Deuxième couple : les personnes sont attachées. L'idéogramme indique « lèvres fermées ».



Troisième couple : les personnes sont plus éloignées l'une de l'autre. L'idéogramme indique « lèvres ouvertes ».

Dès que l'art existe, l'histoire est possible

L'art des origines a beaucoup à nous apprendre sur la culture, sur l'éducation, sur la vie intérieure de l'homme et sur l'équilibre éthique et esthétique de la société.

L'art implique la conscience du réel et de l'imaginaire, de nos sens et de nos yeux. C'est une fenêtre sur l'esprit de l'homme depuis la première création artistique. La prise de conscience des formes de la nature, du ciel et de la terre, des roches, des paysages, des animaux, des hommes, est la base de l'intelligence.

Lire les formes de la nature, les imiter ou les compléter, les élever à l'abstraction, est le début non seulement de l'art, mais aussi de la recherche scientifique. C'est l'esprit éternel de l'Homo sapiens qui est en jeu car, depuis toujours, celui-ci est un chercheur et un savant.

La recherche aujourd'hui est engagée dans la lecture des signes. L'art préhistorique est un langage qui peut être déchiffré. Chaque année connaît de nouveaux progrès dans ce domaine et la lecture de cette documentation pose les jalons d'une histoire universelle. Mais une véritable histoire universelle devra intégrer aussi les peuples sans écriture, depuis 50 000 ans. Du moment que l'art existe, l'histoire est possible. Mais elle ne devrait pas se limiter aux populations urbaines et lettrées **(fig. 9)**.

La contribution à l'histoire mondiale apportée par l'art, l'imagination, la créativité des peuples sans écriture est fondamentale : c'est la source de tout ce qui est venu après. Voilà pourquoi la compréhension de l'art des origines peut ouvrir de nouveaux horizons à la culture, mais aussi à la conscience que nous avons de l'ampleur, de la profondeur et de la valeur existentielle de l'intellect humain.

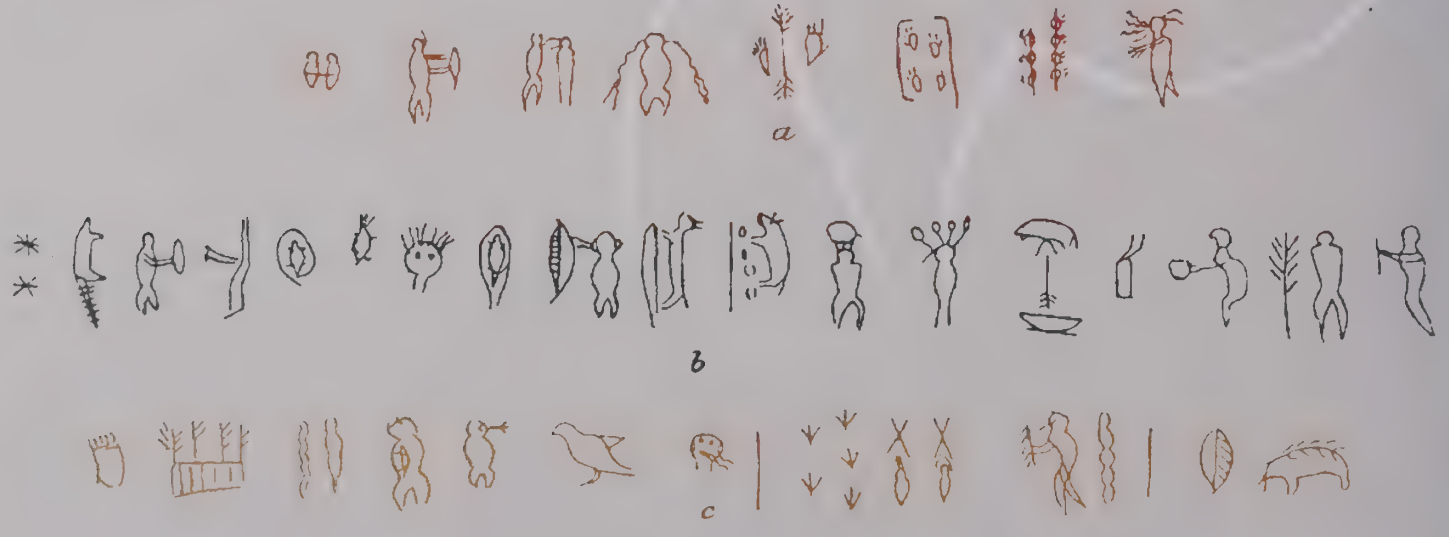
BIOGRAPHIE

Emmanuel Anati, fondateur et directeur du Centreo Camuno di Studi Preistorici, est né à Florence en 1930. Il a étudié l'archéologie et la préhistoire à l'Université de Jérusalem puis a obtenu des doctorats en anthropologie et sciences sociales à l'université de Harvard, puis en ethnologie à La Sorbonne et en sciences humaines aux universités de Londres et Oxford. Ses principaux intérêts scientifiques concernent l'art et les religions des cultures préhistoriques et tribales. Il a effectué des recherches dans le monde entier.

Il est l'auteur d'un grand nombre de publications de prestige, notamment « Origini dell'Arte e della Concettualità » *qui a provoqué un intérêt particulier dans le monde académique en proposant une méthodologie nouvelle pour l'art préhistorique et tribal.*

Note : *La rédaction de* Arts & Cultures *est très reconnaissante au professeur Anati et aux éditions del Centro, d'avoir autorisé la reproduction de cet article important.*

Fig. 9. *Mémorisation graphique d'une histoire qui revient dans une chanson de la tribu Ojibwa, près de Red Lake, au Canada. Elle a été enregistrée par G. Mallery in 1874.* (Archives WARA W00313).







ÖTZI La momie venue du froid



Michel Carrier





La machine à remonter le temps se met en route quand, le 19 septembre 1991, un couple de randonneurs s'écarte d'un sentier d'été enneigé de l'Ötztal, qui conduit au refuge du Similaun, dans les Alpes tyroliennes **(fig. 1)**. Ils cherchent simplement un raccourci et tombent, à 3200 m d'altitude, sur un corps momifié, congelé, dont la tête et les épaules seules sortent de la glace à demi fondue en raison d'une température au dessus de la moyenne (voir double page précédente).

Croyant qu'il s'agit d'un alpiniste disparu depuis quelques décennies (on a trouvé six cadavres dans l'année !), ils alertent le gardien du refuge. Celui-ci appelle la gendarmerie. Deux hommes arrivent par hélicoptère et tentent de dégager le corps. Ce faisant, ils l'endommagent. Personne ne pense que l'on vient de faire la plus sensationnelle découverte archéologique du siècle, pour l'Europe. La découverte d'une hache rustique à la lame de cuivre jette un premier doute. Des archéologues s'en mêlent. L'individu possédait des flèches aux pointes de silex, et un poignard de même matériau.

Transportée à Innsbruck, la momie est examinée, comme le sont ses effets personnels. On mesure la radioactivité de l'isotope C^{14} contenu dans les restes de tout être vivant, sa courbe de décroissance après la mort étant connue. Aucun doute n'est plus possible : l'inconnu vivait entre 3350 et 3150 avant notre ère. Ötzi, l'homme d'Ötztal, le plus vieil Européen parvenu en « bon état » jusqu'à nous, s'avérera être une mine d'informations sur la vie quotidienne et l'alimentation, à la charnière de l'âge de la pierre et de l'âge du cuivre…

Pages de titre. *Le torse de « l'homme des glaces » après la tentative du gardien du refuge du Similaun et d'un gendarme autrichien, de le dégager au moyen d'un marteau-piqueur pneumatique. Lors de la découverte, seule la tête et les épaules apparaissaient* © Landesgendarmeriekommando für Tirol – Kriminalabteilung, photo Anton Kolei

Fig. 1. *Les Alpes tyroliennes vues du sud.* © Orion Books Ltd, photo www.tappeiner.it (Les Alpes Tyroliennes) et © Fotoarchivio del Museo Archeologico dell'Alto Adige (le visage de la momie).



Fig. 2. *Les recherches suivant la découverte de la momie ont fait fondre la neige, visible sur la photo de titre, qui remplissait la cuvette naturelle où Ötzi s'était réfugié. L'homme s'était couché sur le rocher indiqué par une flèche. Sa hache à lame de cuivre et son arc inachevé étaient posés tout près l'un de l'autre. Son carquois en peau de chamois tendue sur une armature de bois à laquelle il manquait un morceau (conservé dans sa poche par Ötzi en vue de la réparer) a été retrouvé un peu plus loin.* © Fotoarchivio del Museo Archeologico dell'Alto Adige, photo Augustin Ochsenreiter.



Fig. 3. *Cette radiographie prise à Innsbruck en 1993 permet déjà de voir la pointe de flèche en pierre qui tua Ötzi. Pourtant ce n'est qu'en 2001 que de nouvelles radios faites à Bolzano permirent cette « découverte ».* © Radiologie 2, Universität Innsbruck, photo Prof. Dieter zur Nedden.



Fig. 4. *La lucarne blindée de la chambre froide où repose la momie, au musée de Bolzano. La lumière spéciale ne comporte ni infra-rouges, ni ultra-violets.* © Fotoarchivio del Museo Archeologico dell'Alto Adige, photo Josef Pernter.



Fig. 5. *La hache qu'Ötzi avait déposée à côté de l'arc inachevé, sur un rocher bordant le fossé qui fut sa sépulture. Le manche est en bois d'if, naturellement recourbé (choix d'une branche ayant cette forme), et la lame en cuivre fondue dans un moule de pierre biface, puis retouchée par martelage.* Dessin réalisé d'après une photo de Christin Beeck.

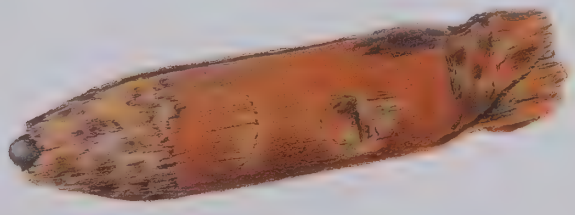
Autrichien ou Italien ?

Les Alpes tyroliennes appartiennent à l'Autriche, sur leur versant nord, et à la province autonome italienne du Sud-Tyrol, sur l'autre versant, la frontière ayant été rectifiée en 1919 par le traité de Saint-Germain. Lors de la découverte, personne ne douta que les autorités autrichiennes aient la responsabilité de prendre en charge la vénérable dépouille et les objets qui l'entouraient. Le corps d'Ötzi fut donc transporté à Innsbruck, et placé dans une chambre froide à la même température de – 6° que le lieu de la trouvaille **(fig. 2)**, avec le même degré élevé d'humidité. De multiples examens eurent lieu. On conclut que l'homme était mort de froid, lors d'un blizzard, bien que les radiographies d'Innsbruck eussent déjà pu permettre de voir la flèche de pierre logée près du haut de son poumon gauche **(fig. 3)**, restée inaperçue jusqu'en 2001.

Du côté italien, on avait quelques doutes, la frontière passant au milieu des glaciers. Les géomètres se mirent au travail. Leurs calculs permirent de vérifier que la cuvette rocheuse naturelle où Ötzi, blessé, s'était réfugié ou caché, se trouvait à 92,56 m du territoire autrichien, en Italie.

Ötzi fut donc transféré dans son « pays natal ». Une chambre froide reçut son corps au musée du Sud-Tyrol, à Bolzano, réaménagé à grands frais pour l'accueillir. Par une lucarne blindée **(fig. 4)**, les visiteurs peuvent contempler l'auguste dépouille de leur plus lointain ancêtre connu, et tout l'étage lui est dévolu. Un remarquable parcours didactique a été réalisé pour expliquer la fonction du moindre des objets lui ayant appartenu et le matériau dont il est fait : bois pour l'arc et le manche de la hache à lame de cuivre **(fig. 5)**, bois et andouiller de cerf pour le « retoucheur » permettant d'obtenir des éclats de silex calculés avec minutie **(fig. 6)**, herbe pour la cape imper-

Fig. 6. *Le « retoucheur » laissa perplexes les archéologues. Aucun outil de ce genre n'était parvenu jusqu'à nous. Il est fait d'un court cylindre de bois tendre, fendu pour permettre l'insertion d'un morceau d'andouiller de cerf, épointé et durci par le feu. Par pressions exercées sur le bord d'une lame de silex, le « retoucheur » permet d'obtenir de petits éclats et de réaliser un objet tranchant, une reconstitution moderne a permis de le vérifier.* Dessin réalisé d'après photo d'Augustin Ochsenreiter du Museo Archeologico dell'Alto Adige.



méable, servant aussi de couverture lors des bivouacs, peau de chèvre (le poil vers l'extérieur) et de chamois pour la tunique, peau de chèvre pour la culotte, peau d'ours pour les semelles auxquelles une résille tressée était fixée, formant une poche bourrée de foin, isolant fonctionnel, fourrure d'ours (signe de statut social : seul un chasseur aguerri peut s'attaquer aux grands plantigrades) pour le bonnet. Quelques restes de vêtements sont tissés en lin et de faible largeur, confirmant ce que nous savions déjà : les tisserandes de l'époque néolithique ne disposaient pas de métiers permettant la réalisation de pièces plus larges que 22 cm. Les jambes de l'alpiniste chevronné étaient protégées par des jambières en cuir de chèvre, fixées vers le bas aux chaussures et soutenues par… des jarretières. Une large ceinture, longue de deux mètres, plaquait la tunique contre le corps ; elle comportait une série de bourses, comme les « bananes » des touristes d'aujourd'hui, où Ötzi conservait des objets essentiels pour sa survie : poinçon et racloir en silex, champignons secs ressemblant à de l'amadou pour faire le feu. Une reconstitution montre l'aspect de cet échappé de la préhistoire **(fig. 7)**.

L'époque chalcolithique

La confection d'outils en cuivre, une technique venue des Balkans, commence au centre de l'Europe, au début du IVe millénaire **(carte I)**. Ötzi a vécu six ou sept siècles plus tard, lors de l'âge du cuivre moyen. Si son clan n'appartenait pas à la culture de « Remedello I », du nom d'un site près du lac de Garde, on peut néanmoins affirmer qu'il vivait dans la sphère d'influence de celle-ci.

L'âge du cuivre ancien commence donc vers 4000 ou 3800 avant notre ère, quand la malachite et d'autres minerais contenant du cuivre sont fondus dans des fourneaux où l'oxygène est pulsé par des soufflets. Les impuretés et métaux présents

Fig. 7. *Voilà à quoi ressemblait Ötzi, quand il se mettait en route, soit pour chasser, soit pour conduire le troupeau de sa communauté vers les pâturages d'été, tâche confiée à un personnage respecté, dont le rang social est attesté par la possession d'une hache de cuivre (reconstitution faite au musée de Bolzano).*

© Fotoarchivio del Museo Archeologico dell'Alto Adige, photo Augustin Ochsenreiter.



Groupes culturels de l'âge du cuivre moyen dans la zone de l'arc alpin (3400-2800 av. J.-C.)

Lieu de découverte d'Ötzi

Avec cuivre (chalcolithique)
1. Baden-Kostolac
2. Maharski Prekop
3. Remedello I
4. Rinaldone

Sans cuivre (néolithique)
1. Treilles-Ferrières
2. Lüscherz
3. Horgen
4. Goldberg III
5. Artenac

Carte I. *Cette carte donne le rayonnement de la culture de « Remedello I », présente entre le lac de Garde et la vallée de l'Adige, à l'âge du cuivre moyen, époque à laquelle vivait Ötzi (seconde moitié du III^e millénaire avant notre ère). La carte a été agrandie vers le nord pour montrer la vallée de l'Adige, le val Venosta où « l'homme venu du glacier » avait séjourné avant de gagner les hauteurs (indication donnée par les pollens) et le lieu où son corps momifié fut trouvé, dans les Alpes de l'Ötztal.*

Carte réalisée d'après un document du Museo Archeologico dell'Alto Adige.


Lac de Constance
Innsbruck
AUTRICHE
SUISSE
Lagundo
Bolzano
Région du Trentin
Trente
Lac de Garde
Monts Lessini
Remedello
Pô
Adige
ITALIE
MER ADRIATIQUE
Tibre
Alpes tyroliennes
Autriche
Italie
Alpes de l'Ötztal
Similaun
3597m
Lagundo
Vallée de l'Adige
Vallée Venosta
Bolzano
Adige
Trente
Lieu de découverte d'Ötzi

Carte II

dans le minerai, comme le fer, s'échappent par des gouttières lors de la fusion. Le lingot de cuivre est martelé, de même que l'or l'avait été mille ans plus tôt à Varna, sur la mer Noire. A l'époque d'Ötzi, on fond à nouveau cette matière brute pour lui donner, dans des moules, la forme globale désirée, que l'on affine par martelage. Ainsi est façonnée la lame de sa hache. Pour ses autres outils ou armes, le silex employé depuis des dizaines de millénaires par l'homo sapiens sapiens, et avant lui par des branches éteintes de l'espèce humaine, et dont la taille est perfectionnée à l'époque néolithique, lui est plus familier, plus utile. Des recherches ont permis de découvrir la mine dont provenait le silex des objets appartenant à Ötzi : les monts Lessini, à l'est du lac de Garde.

Comme on l'expliquait plus haut, le cuivre, pour les contemporains d'Ötzi, se mêle aux outils de silex et d'autres pierres dures, de loin plus nombreux. D'où le nom « d'époque chalcolithique » (chalkós = cuivre, et líthos = pierre, en grec). La rareté du métal rouge le fait réserver à des personnages de haut rang, chefs, aristocrates ou prêtres-guérisseurs. Il existait déjà des poignards de cuivre **(fig. 8)** : celui d'Ötzi n'était qu'en silex, avec un manche de bois **(fig. 9)**. D'ailleurs la pointe en était cassée. Pour les pointes de flèches, le silex était si dur, si coupant et si facile à travailler **(voir fig. 6)**, si efficace en un mot, qu'elles resteront faites de ce matériau, jusqu'à une date tardive. Ötzi n'aurait eu aucun intérêt à troquer ses pointes lithiques contre des pointes de métal.

Fig. 9. *Le poignard de silex d'Ötzi. La lame est très courte, et la pointe cassée. Le manche est en bois, des tendons d'animal enroulés et de la résine assurant la fixation de la lame dans le manche. Le fourreau est une résille de fibres tressées.* Dessin réalisé d'après photo d'Augustin Ochsenreiter du Museo Archeologico dell'Alto Adige.



Que faisait Ötzi à 3200 m d'altitude ?

Plusieurs hypothèses ont été émises. La première : il aurait été exclu de sa communauté, chassé de son village situé dans les vallées au sud des Alpes, lieu d'origine dont nous sommes certains, grâce à la découverte de pollens spécifiques à des arbres de cette région, présents dans son corps. Le val Venosta est à coup sûr l'endroit où il se trouvait douze heures avant son décès.

La deuxième : il était à la recherche d'une mine de silex pour se procurer la matière première de futures armes ; mais les dépôts de silex ne se trouvent guère dans les massifs montagneux alpins entourant l'Ötztal.

Fig. 8 et carte II. *Dans toute la région du Trentin, des pentes des Alpes au sud du lac de Garde, on a découvert des stèles datant de l'âge du cuivre, parfois anthropomorphes, qui semblent plutôt avoir été destinées au culte des ancêtres qu'à celui de divinités. Une de ces stèles en particulier, trouvée à Lagundo, est ornée de poignards de cuivre gravés, et de haches exactement semblables à celle d'Ötzi.* Dessin et carte réalisés d'après photo d'Augustin Ochsenreiter du Museo Archeologico dell'Alto Adige.

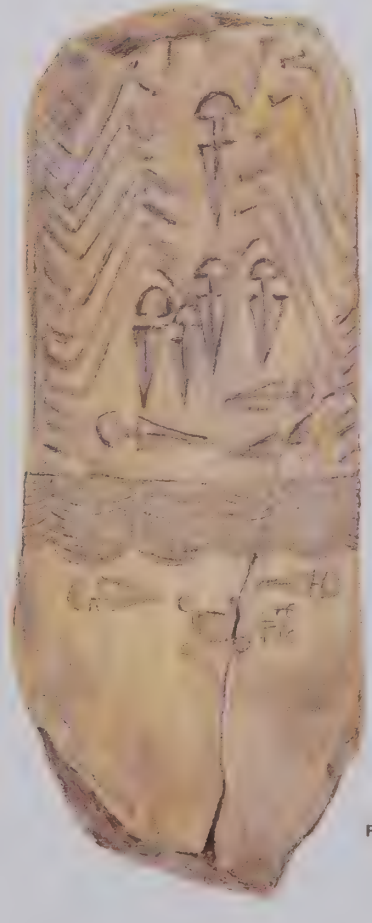


Fig. 8.

La troisième : il chassait le bouquetin, voire l'ours brun.

La quatrième hypothèse est la plus probable : il conduisait son troupeau de chèvres dans les pâturages du Tyrol autrichien, au mois de juin, période à nouveau confirmée par les pollens. Aujourd'hui encore, des bergers entament à la fin du printemps cette transhumance **(fig. 10)** en empruntant la même passe, leurs moutons piétinant la neige. A défaut d'une confirmation scientifique (aucun poil d'animal domestique n'a été retrouvé sur Ötzi, ni sur ses effets), cette supposition donne le meilleur motif qui soit à l'agression dont il fut victime : on voulait lui voler ses bêtes.

Il reste une hypothèse, formulée par quelques archéologues : Ötzi aurait été sacrifié à quelque divinité, ce genre d'offrande ayant été observé, à haute altitude, ailleurs dans le monde, mais jamais en Europe. Cela expliquerait la disposition méticuleuse des outils et effets de la victime et la présence d'un arc non terminé, le symbole d'un arc en quelque sorte. Mais l'aurait-on exécuté d'une flèche dans le dos, tirée de si loin qu'elle ne put traverser le corps, ce qui eût été le cas (des essais ont été faits) si elle avait été tirée à bout portant ? L'homme de Tollund, au Danemark, retrouvé momifié par l'acidité d'une tourbière, avait été rituellement étranglé ; il vivait deux millénaires après Ötzi. Cette proposition n'est en général pas retenue.

Les derniers moments d'Ötzi

L'homme chemine, seul ou surveillant ses chèvres. A sa droite, le pic blanc du Similaun le surplombe. L'étroite passe où il se trouve est encadrée de hauts talus de neige. Il n'a pas froid.

A son flanc est attaché le poignard de silex, dans son fourreau tressé. La hache à lame de cuivre est-elle passée dans sa ceinture ? Il est probable qu'il tenait dans la main gauche son bon arc, et dans la droite celui dont il terminait la fabrication, seul retrouvé. Quel chasseur, en effet, se serait mis en route avec un arc inutilisable, se proposant de le terminer lors des haltes, au coin d'un feu, mais restant les bras ballants si une belle proie surgissait ?

Non loin de la tranchée où l'on a retrouvé sa dépouille momifiée, il a dû être surpris par un assaillant, dissimulé sur sa gauche, et tirant du bas vers le haut. La flèche qui l'atteignit n'a pas été tirée de très près. Elle traversa son bras gauche, qu'elle paralysa, et traversa son omoplate, parvenant à un centimètre et demi de son poumon.

C'est peut-être à ce moment qu'Ötzi lâcha son bon arc, disparu à jamais, pour saisir son poignard de silex et se précipiter sur son agresseur. De profondes coupures dans sa main droite ne s'expliquent que par l'usage mal contrôlé de la lame de pierre. Pourquoi l'autre ne l'acheva-t-il pas ? Fut-il blessé à son tour ? Crut-il que sa flèche n'avait causé qu'une entaille superficielle, et redoutait-il les coups de la hache de cuivre ? Préféra-t-il s'emparer du troupeau et laisser le moribond s'éloigner, arracher la hampe de la flèche plantée dans son dos, ce qui augmenta l'hémorragie interne causée par la pointe ?

C'est un fait qu'Ötzi put s'écarter de la passe, et atteindre une cuvette naturelle, parsemée de rochers (voir **fig. 2**). Grièvement blessé, il eut la force de déposer avec soin, sur des grosses pierres, son arc et sa hache en bois d'if, son carquois en peau de chamois contenant des flèches en *viburnum* (deux, seulement, était prêtes à l'emploi, avec empennage et pointe de silex), ses boîtes en écorce de bouleau. Cela fait, il s'allongea à plat ventre, épuisé, sur un gros rocher, plus bombé que plat, et perdit connaissance. La nuit survint. Une tempête estivale de neige ensevelit le corps. Sous sa couche de neige perméable, le corps n'était pas isolé de l'air, et il était protégé des oiseaux ou autres prédateurs. A l'automne la couche de neige s'épaissit, permettant au



Fig. 10. *Des bergers italiens dans l'Ötztal, aujourd'hui, conduisent leurs troupeaux vers les prairies du Tyrol autrichien, où ils ont conservé un droit de pâturage ancestral.* © Othmar Seehauser.

processus de momification par dessiccation de se produire. Plus tard, le glacier recouvrit la tombe d'Ötzi. Au moment de sa plus forte expansion, il est probable que la momie fut recouverte d'une épaisseur de plus de 60 m de glace. Néanmoins, le glacier, dans ses mouvements, ne put déplacer Ötzi, à cause des barrières naturelles rocheuses qui le protégeaient, dans sa tranchée. Ce qui reste inexpliqué, à mon sens, c'est la raison pour laquelle le va-et-vient de la glace ne dispersa pas la hache, l'arc et les autres biens fragiles du défunt chasseur d'ours ? Je ne crois pas que l'on ait répondu à cette question. La présence de ses biens fournit la preuve absolue que personne ne poursuivit Ötzi, après l'embuscade. En effet, le ou les assaillants ne s'emparèrent pas de la fameuse hache à lame de cuivre, d'une valeur immense pour eux… et plus encore pour nous ! S'agissait-il donc d'une vengeance personnelle, ou bien la prise de possession du troupeau suffisait-elle au bonheur de ces malandrins ? Nous ne le saurons jamais.

Conclusion

Bien que le mystère de la mort d'Ötzi, et de la conservation de ses effets, si nombreux, ne puisse être éclairci, grâce à lui, grâce à eux, les progrès de la science nous permettront de mieux comprendre le mode de vie des gens appartenant à cette culture du cuivre moyen du Trentin (3300-2800 av. J.-C.) appelée « Remedello I ». Une tombe de ce site contenait le squelette d'un homme enterré avec sa hache de cuivre, identique à celle d'Ötzi, et des armes en silex taillé, également semblables. Pour les spécialistes de cette époque, il n'y a aucun doute que notre homme parlait déjà une langue indo-germanique, ce qui m'a fait évoquer la perspective d'un ancêtre lointain des populations actuelles du Sud-Tyrol. Qui sait si des tests systématiques ne permettraient pas de retrouver aujourd'hui entre Trente et Bolzano, ou dans les vallées proches des Alpes, des individus dont la séquence d'ADN mitocondrial serait proche de celle d'Ötzi ? Il n'est pas interdit de rêver !



A propos d'Ötzi...

• Ötzi est un surnom inventé par un journaliste autrichien. Le nom officiel de l'homme momifié est « l'uomo venuto dal ghiaccio » en italien, « der Mann aus dem Eis » en allemand, « the Iceman » en anglais, et « l'homme des glaces » en français. Ceci bien que plusieurs livres aient été publiés sur la « momie des glaciers », en plusieurs langues.

• L'âge d'Ötzi au moment de sa mort était assez avancé pour l'époque. Il a pu être déterminé grâce à son ossature : environ 45 ans, à deux ou trois ans près. Ses dents, abrasées par la poudre de pierre provenant des meules où l'on broyait les céréales, n'avaient pas une seule carie !

• Ötzi, de son vivant, mesurait 1,60 m et pesait 50 kilos. Sa momie n'en pèse plus que 13.

• Lors de la découverte, Ötzi était chauve et glabre. On a retrouvé sur le site, dans la neige soigneusement tamisée, quelques cheveux. L'homme venu du glacier avait une belle chevelure de couleur foncée, et sans doute une barbe assez longue.

• Le globe oculaire droit de la momie, flétri par la déshydratation, est néanmoins présent. Les yeux d'Ötzi étaient bleus.

• Ötzi avait des puces, et son intestin était infesté de parasites (des vers trichocéphales), causant douleurs et diarrhées. Ce parasite infecte aujourd'hui encore plus de la moitié de la population mondiale.

• L'homme momifié portait dans une bourse quelques morceaux de polypore du bouleau, un champignon poussant sur le tronc de divers arbres, doté de propriétés antibiotiques, voire hallucinogènes.

• L'organisme d'Ötzi montre des traces d'arsenic, présent dans le minerai de cuivre. C'est la preuve qu'il avait une activité régulière de fondeur, activité réservée à des gens de haut rang ou à des prêtres-magiciens. On parle souvent de « chamanes » à propos des sorciers-guérisseurs des peuples primitifs mal connus. C'est un terme à utiliser avec précaution. On peut être guérisseur, magicien, sans être chamane, c'est-à-dire sans avoir le don de se transporter dans le « monde des esprits », sans maîtriser les « techniques de l'extase » (selon Mircea Eliade).

• Pas moins de 57 tatouages parsèment le corps d'Ötzi. De courtes lignes parallèles **(fig. 11)**, et des croix. De couleur bleu foncé, ils ont été réalisés au moyen de charbon de bois inséré sous la peau. Le procédé est connu de plusieurs peuples primitifs modernes. Ces tatouages ont un rôle curatif, s'apparentant à l'acupuncture, et non magico-religieux. Ils étaient placés à des endroits où l'arthrite devait tourmenter Ötzi.

• Un contrat a été conclu entre le musée de Bolzano et Discovery Channel aux USA pour réaliser un film intitulé « Iceman : The Sequel ». Visible sur le petit écran américain en automne 2003. Diffusion mondiale en 2004.

• L'auteur de cet article n'a pas jugé utile de donner une bibliographie. Le lecteur la trouvera sur Internet avec facilité. Il consultera surtout les livres édités après 1993, date des premières radiologies montrant la pointe de flèche en pierre qui tua Ötzi. Recommandé : le petit guide d'Angelika Fleckinger, co-édité par le beau Museo Archeologico dell'Alto Adige, à Bolzano, où sont conservés le corps et les effets personnels d'Ötzi.



BIOGRAPHIE

Michel Carrier, journaliste et historien, est membre du comité de rédaction de Arts & Cultures. *Depuis 1978, il a écrit un grand nombre d'articles sur divers sujets. Il est particulièrement chargé de la réalisation d'interviews, la dernière étant celle de Guy Joussemet, publiée dans le n° 4 de notre magazine.*

Fig. 11. *La photo de détail d'un des 57 tatouages parsemant la peau d'Ötzi. Celui-ci se trouve dans son dos, sur la région lombaire.* © Fotoarchivio del Museo Archeologico dell'Alto Adige, photo Marco Samadelli.



De l'épingle de sûreté à la broche d'apparat



Jean-Louis Zimmermann

Aiguille doublée d'une plaquette protectrice à fermoir ou simple fil de métal pointu, plié en deux et recourbé en crochet, la fibule est sans doute l'ornement le plus caractéristique de la protohistoire européenne, à l'âge du Bronze récent et du Fer. Depuis l'invention du ressort, il y a plus de 3200 ans, cette agrafe, sous sa forme la plus sommaire, a survécu jusqu'à nos jours comme épingle de sûreté ou de nourrice.

Les brillantes civilisations orientales, égyptienne ou minoenne ne s'y intéressent guère[1] ; pour les Mycéniens, elles sont aussi marginales que tardives[2] ; en Grèce, elles resteront toujours en concurrence avec la paire d'épingles, connaissant même une éclipse notable du VI^e^ siècle à la conquête macédonienne, donc à l'apogée de la civilisation hellénique[3]. Ce désintérêt des cultures les plus raffinées s'explique par la fonction éminemment pratique de la fibule : elle ferme, sur les épaules, un habit de laine ou fixe un lourd manteau, de règle dans les régions montagneuses ou soumises aux rigueurs du climat hivernal. Les cultures dont les vêtements légers sont cousus ou boutonnés n'en ont cure !

Pendant l'Antiquité, seuls les Romains font exception, même si tuniques et toges drapées n'en ont guère besoin. D'une part, ils héritent d'un substrat italique millénaire[4] ; d'autre part, nombre de peuples soumis portent des fibules depuis la préhistoire[5]. Quant aux tribus germaniques, établies aux confins de l'Empire, elles enrichiront leur tradition vieille de mille cinq cents ans par les somptueuses broches cloisonnées du Haut Moyen Age[6].
Dès la fin du II^e^ millénaire avant notre ère, ces *agrafes de bergers* sont devenues des signes de reconnaissance et des symboles statutaires dans les tribus balkaniques et alpines, en Italie et en Grèce[7]. De surcroît, la circulation des personnes et les échanges ont rapidement stimulé une myriade de productions locales, favorisant ainsi des expérimentations, modifiant le goût, voire le port de certains costumes[8].

Face à l'abondance et à la variété des fibules métalliques retrouvées dans les tombes et les habitats, les chercheurs ont, dès la fin du XIX^e^ siècle, saisi toute l'importance de ce matériel pour la compréhension des sociétés de l'âge du Bronze et du Fer, de leurs évolutions et de leurs relations, voire de leurs déplacements. Malheureusement, en faisant des fibules un véritable *fossile directeur* et en élaborant des typologies *logiques* ou *organiques*[9], les spécialistes ont trop souvent été piégés par l'argumentation circulaire : établir une chronologie grâce aux fibules et dater celles-ci d'après l'horizon culturel dans lequel elles ont été découvertes ! Les effets pernicieux d'un tel système rendent encore difficiles les tentatives de synchroniser les phases européennes occidentale et orientale ou de les ancrer aux chronologies méditerranéennes[10]. En outre, surtout entre 1930 et 1950, d'aucuns ont trop vite associé les fibules à des ethnies spécifiques, tentant de prouver par la diffusion de ces ornements (et des armes) des migrations, invasions, ainsi que le caractère indo-européen de tribus particulières. Tel a été le cas, en Grèce, pour la soi-disante invasion dorienne[11]. Or il s'avère que ces objets étaient connus et utilisés par les Mycéniens une génération au moins avant l'effondrement de leur civilisation à la fin du XIII^e^ siècle av. J.-C.[12]

Par ailleurs, on peut se demander si véritablement l'épingle de sûreté n'a qu'une seule origine, en l'occurrence le Jutland et l'embouchure de l'Elbe[13] ou bien si des peuples distincts n'ont finalement pas adopté le même genre de solution pratique pour un objet qui, initialement, n'était qu'utilitaire. Quant à l'invention du ressort à la fin du XIIIe siècle ou de l'arc symétrique, un siècle plus tard, n'y a-t-il véritablement qu'une seule région qui puisse en revendiquer la paternité ?

Grande fibule de type passementerie (fig. 1)**. Slovaquie ou Hongrie, XIe s. av. J.-C. Inv. 207-3.**
Long. : 18 cm. Diam. de la fibule d'étrier : 4,7 cm.
La petite spirale à droite du porte-épingle a été restaurée. Patine verte foncée à noirâtre, bleutée sur la grande spirale.

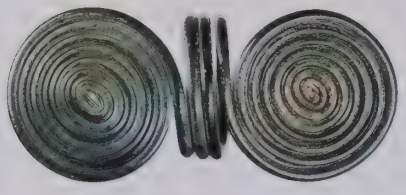
Cette grande fibule très décorative appartient au type dit *en passementerie* par analogie avec les ganses brodées autrefois sur les costumes et uniformes.
L'une des extrémités de la tige centrale martelée a été enroulée en large spirale pour former l'étrier sur lequel repose le long ardillon. Celui-ci est maintenu en place par une double boucle irrégulière de la tige médiane. La boucle fait office de crochet et fixe l'épingle. A l'opposé de la grande spirale d'étrier, la tige massive a été recourbée, formant ainsi les quatre spires d'un ressort prolongé par l'ardillon pointu. Entre le ressort et le fermoir, quatre paires de spirales ont été ajoutées le long de la tige centrale. En fils de bronze plus fins et de section circulaire, les paires de spirales opposées sont reliées à la tige principale par des manchons transversaux, à la manière d'un faisceau de verges vrillées et ligaturées. Ces huit spirales latérales n'ont aucune utilité pratique, mais elles embellissent l'agrafe. De telles fibules étaient sûrement l'apanage de personnes de rang élevé.
Choix d'un alliage assurant souplesse et solidité, tréfilage et martelage de longs fils de bronze manifestent une maîtrise parfaite des procédés de la fin de l'âge du Bronze. En dépit de sa structure sophistiquée et de sa richesse ornementale, ce type balkanique n'est pas postérieur aux fibules *en lunettes* **(fig. 3 et 4)**, plus simples et plus largement diffusées ; parfois, les deux types ont été trouvés ensemble dans des dépôts des XIe et Xe siècles, aussi bien en Hongrie qu'en Roumanie et en Slovaquie[14].



Fig. 1.

Le type *passementerie* est vraisemblablement une création hongroise septentrionale de la Culture des Champs d'Urnes[15]. Dès le XIe siècle, ce type est repris et développé dans les régions périphériques : Serbie, Slovénie, Croatie, Roumanie occidentale et Slovaquie[16]. Les exemplaires sont encore plus ornés, avec des bélières fixant des pendeloques en forme de feuilles ou de boutons floraux, voire surmontées d'oiseaux stylisés[17].

Dès l'âge du Bronze moyen, les peuples d'Europe centrale ont manifesté un engouement croissant envers les ornements spiralés, qu'il s'agisse de bagues **(ill. a)**, de têtes d'épingles, de jambières **(ill. b)** ou d'armilles **(ill. c)**. Peut-être les vrilles végétales ou des cordes enroulées sont-elles à l'origine de cette mode qui va se répandre, de la Poméranie à l'Alsace, de l'Italie padane à la Grèce. Toutefois le type *passementerie* n'atteindra pas ces régions[18].



ill. a Bague spiralée. Bronze tardif. Balkans danubiens. XIIIe-XIIe s. av. J.-C. Long. : 7,3 cm. Diam. spirales : 3,2 cm. Inv. 207-5



ill. b Jambière spiralée, ornement de cheville. Culture tumulaire du Bronze moyen. Alsace ou Bade-Wurtemberg. Fin du XIVe-XIIIe s. av. J.-C. Vert foncé. Long. : 19 cm. Inv. 207-1.



ill. c Paire d'armilles spiralées. Culture des Champs d'Urnes. Bronze tardif. Hongrie. Fin du XIIIe-XIIe s. av. J.-C. Long. : 12,2 cm. Patine verte foncée. Tôle de section rhomboïdale, nervurée et striée. Pointillé gravé sur la crête du ruban central d'une des armilles et sur celles des rubans externes de l'autre. Inv. 207-4 A et B.

Parure balkanique (fig. 2)**. Slovénie ou Croatie du nord-ouest. Culture des Champs d'urnes. Hallstatt B1, 1er âge du Fer, fin du IXe s., début du VIIIe s. av. J.-C. Inv. 207-2.**
Longueur de la chaînette : 88,5 cm. Long. fibules : 17 et 16,5 cm.

D'une rare élégance, cette somptueuse parure est rehaussée par une belle patine lisse et turquoise claire.
Une paire de fines fibules à étrier spiralé servait à accrocher, sur les épaules, une longue chaînette d'anneaux aplatis et portant en médaillon un pendentif radié et coulé. Celui-ci reproduit en miniature la roue d'un char avec ses quatre rayons et son moyeu. Nul doute qu'il s'agisse là d'un symbole statutaire.
Identiques, les deux fibules sont du type dit en forme *d'arçon* en raison de leur arc foliacé et strié, aux extrémités bordées de deux boucles formant un 8 transversal. La double boucle antérieure est prolongée par les quatorze enroulements concentriques du grand plateau spiralé qui sert de porte-épingle. De son côté, la double boucle postérieure devient, par torsion, le ressort à six spires. La spire externe forme le long ardillon pointu. Un fin anneau traverse le ressort et sert de bélière pour fixer la chaînette.

Fig. 2.



La finesse de la tige martelée, la symétrie des parties courbées et la précision des contours dénotent une grand sûreté technique. Dérivant des fibules en *archet aplati,* ce type raffiné a été créé en Slovénie ou en Croatie à l'âge du Bronze tardif, avant d'être diffusé en Slavonie et même en Basse-Autriche, puis repris dans les Carpates, en Slovaquie et en Roumanie, lors de la seconde moitié du IXe siècle et au début du VIIIe siècle avant notre ère[19].

Fibule de type *en lunettes* Ib (fig. 3)**. Macédoine, Ière moitié du VIIe s. av. J.-C. Inv. 202-252.**
Long. : 13,3 cm. Diam. Spirales : 6,3 cm. Vert bleuâtre ; concrétions terreuses.



Fig. 3.

Avec ses deux grandes spirales symétriques et reliées par la torsion de deux petites boucles en 8 transversal, cette fibule ressemble à une paire de lorgnons ; elle a nécessité un fil de bronze de section quadrangulaire de plus d'un mètre de long. Elle a été réalisée en une seule pièce : l'extrémité affinée constitue le long ardillon pointu ; au revers de la spirale opposée, l'extrémité recourbée de la tige sert de crochet. Contrairement à la fibule balkanique du type *passementerie* **(fig. 1)**, la pointe de l'épingle ne dépasse pas le disque spiralé du fermoir ; il ne risque donc guère de se briser ou de blesser celui ou celle qui la porte. Dans les Balkans, y compris en Grèce septentrionale, les hommes n'en portent normalement qu'une et les femmes, une paire symétriquement disposée au niveau des épaules.

Avec ou sans double boucle intermédiaire, les fibules *en lunettes* constituent la production la plus abondante de la zone danubienne, dès le XIe siècle, avant d'être repris en Grèce du nord à la fin du siècle suivant, principalement en Macédoine. La section du fil de bronze, le nombre de spires, leur enroulement de plus en plus ajusté, la taille et la symétrie du 8 intermédiaire permettent de distinguer les variétés régionales et même de dégager une certaine évolution typologique. Le type sans 8 transversal est originaire de Bohème, puis, par la Hongrie, il s'impose le long du cours supérieur du Danube, dans la culture de Hallstatt. L'expansion de celle-ci a largement dépassé les limites de l'Autriche, correspondant ainsi aux débuts de l'âge du Fer d'Europe occidentale. Le type avec un 8 transversal est aussi originaire du cours moyen du Danube ; mais il a été repris surtout à l'est jusqu'en Thrace et au sud, en Grèce, au nord de l'Olympe[20]. La fibule du musée Barbier-Mueller appartient à ce type et plus précisément à la variété macédonienne, si l'on en juge par les pièces similaires mises à jour dans les tombes locales et qui datent du VIIe siècle avant J.-C.[21] Les tombes péoniennes, thraces, illyriennes et macédoniennes ont révélé des centaines de fibules *en lunettes*. En Thessalie et en Phocide, pendant l'époque géométrique (IXe-VIIIe siècles av. J.-C.) on portait aussi bien ces fibules que des types méridionaux, à plaque verticale carrée ou à arc perlé[22]. Plus au sud, les fibules *en lunettes* proviennent uniquement des sanctuaires ; elles y ont sans doute été dédiées par des voyageurs, commerçants ou pèlerins qui fréquentaient les tribus septentrionales. Les Grecs des cités considéraient ces tribus comme *barbares*, même lorsque Philippe II et Alexandre le Grand venus de cette région les soumettront !



Fig. 4.

Fig. 5.



Hormis la Grande Grèce colonisée et la côte Adriatique au contact des cultures balkaniques, cette catégorie a été relativement peu populaire en Italie, les types indigènes suffisant amplement, certains ayant même un étrier spiralé[23].

Fibule en *lunettes* (fig. 4)**. Italie du sud. 2e moitié du VIIe s. av. J.-C. Inv. 201-3.**
Long. : 15 cm. Diam. des spirales : 7,3 cm. Vert foncé à noirâtre ; bleuâtre au revers.
J.P. Barbier, *Civilisations disparues*, Paris 2000, p. 56.

Encore plus grande que la précédente, cette fibule *en lunettes* est aussi plus tardive, compte tenu de sa structure bipartite : une fibule en archet aplati a été rivée sous la fibule à double spirale devenue un simple ornement en perdant son ardillon[24].
Les deux spirales symétriques sont constituées, chacune, de dix spires reliées par deux minuscules boucles transversales, jointes par surcoulée. Au lieu d'être constituées d'un seul fil de bronze arrondi, les deux spirales ont été enroulées séparément puis *soudées* en réchauffant les deux petites boucles centrales. Au revers, une barrette martelée fait office de porte-épingle ; par son ressort en double boucle, elle est solidaire de l'ardillon. A l'extrémité opposée, la barrette a été repliée sur elle-même pour constituer le fermoir trapézoïdal dans lequel s'encastre l'ardillon. Un rivet passant par une rondelle en tôle irrégulièrement découpée traverse le centre des deux spirales et fixe la barrette.

Celle-ci est en fait l'arc aplati d'une fibule en *archet,* le type le plus ancien de toutes les fibules et qui revient à la mode, si l'on peut dire, après une éclipse de plusieurs siècles. Habituellement, les rivets qui fixent la fibule aplatie à son ornement spiralé sont en fer, contrairement à l'exemplaire étudié ici.
Dès le début du VIIe siècle, le modèle des fibules *en lunettes* reste très prisé en Grèce et en Italie et on le reproduit en plaques d'or, d'ivoire ou d'os. Cet ornement articulé autour des deux grandes spirales symétriques est purement décoratif, d'où l'adjonction, au revers, d'une épingle de sûreté pour que la broche bipartite puisse être agrafée sur le vêtement.
Ce montage semble avoir été initié en Thessalie dès le VIIIe siècle[25], mais ce procédé deviendra rapidement une spécialité picénienne, dans la région située au sud d'Ancône, avant d'être diffusé et repris aussi bien en Calabre qu'en Campanie[26].

Fibule italiote à quatre spirales de type *amendolara* (fig. 5)**. Calabre ou Campanie, fin du VIIIe s. av. J.-C. Inv. 201-52.**
Haut. : 9,5 cm. Larg. 9,4 cm. Vert foncé à bleuâtre.

Rivées sur deux barrettes aplaties et disposées en croix, deux paires de spirales forment une broche symétrique ; le rivet est partiellement dissimulé par une plaquette rhomboïdale martelée et ornée d'un pointillé au repoussé. Au revers, l'une des deux barrettes est une fibule à *archet aplati*, avec son épingle et son fermoir en crochet.
De telles fibules sont directement inspirées des fibules *en lunettes* simples **(fig. 3)**, puis composites **(fig. 4)**. D'ailleurs, les premiers exemplaires sont deux paires perpendiculaires de fibules *en lunettes*. A l'origine, ces broches cruciformes du Ier âge du Fer sont une création d'Italie méridionale, probablement des Iapyges de Calabre, avant d'être diffusées jusqu'en Sicile orientale, en Campanie et en Etrurie[27]. Des exemplaires isolés sont parvenus jusqu'à Hallstatt en Autriche et à Olympie. La production d'une variante péloponnésienne, avec un autre mode de fixation et des enroulements quelque peu différents, n'est donc guère surprenante.
En outre, en Italie centrale, l'association de plusieurs éléments à quatre spirales est certainement à l'origine des châtelaines samnites du VIIe siècle av. J.-C.

Paire de fibules *à arc renflé* (fig. 6)**. Campanie, VIII^e s. av. J.-C. Inv. 201-48 A et B.**
Long. : 16,2 et 15,5 cm. Haut. : 9,2 et 9 cm. Vert bleuâtre, concrétions terreuses.

Les deux fibules constituent assurément une paire, fabriquée dans le même atelier et déposée dans un même contexte, d'après leur patine turquoise.
Graduellement renflé vers son centre, l'arc symétrique et finement cannelé a été coulé. A l'une des extrémités, une torsion en double spirale forme le ressort large et épais, prolongé par l'ardillon pointu. A l'autre bout, l'arc se termine en étrier semi-ovale, martelé et replié. Cette longue lunule protège la pointe de l'ardillon.
Plusieurs anneaux dont un seul subsiste servaient de bélières pour des pendeloques qui embellissaient ces deux agrafes surdimensionnées. Lourdes et massives, ces fibules très solides permettaient de fermer, sur les épaules d'épais vêtements de laine. Mais elles sont aussi des pièces d'apparat, si l'on en juge par leur taille et leur ornementation finement cannelée.



Fig. 6.



Illustré ici sous l'une de ses formes les plus achevées et tardives, le type arqué remonte à l'une des plus anciennes catégories de fibules européennes. En effet, les fibules *ad arco ingrossato* dérivent des fibules à arc symétrique apparues à la fin du XII^e siècle et qui supplantent totalement les fibules *en archet* plus anciennes d'au moins 150 ans.
En Italie, cette catégorie est éclipsée par les fibules *à arc serpentant* ou, sous l'influence égéenne, *à arc symétrique*. En Grèce, celles-ci remplacent complètement les fibules en archet, dès la période submycénienne, au cours du XI^e siècle[28]. Les fibules arquées représentent un réel progrès : la combinaison du ressort et de l'arc semi-circulaire assure solidité, élasticité et sûreté de fixation en plaçant l'ardillon sous tension.
Bien évidemment, les fibules *à arc renflé* dérivent des fibules semi-circulaires à arc lisse ou torsadé, communes à l'Italie, aux Balkans et à l'Egée[29]. Hormis la taille de plus en plus imposante de ces fibules et la complexité croissante du décor de l'arc bombé, la forme de l'étrier est déterminante dans l'évolution du type, du moins en Italie. Le porte-épingle en lunule très allongée est commun à l'Etrurie méridionale, au Latium et à la Campanie, lors du VIII^e siècle. En Etrurie et au Latium, ces fibules seront remplacées par les types *en sangsue* et *en navicelle* **(fig. 7)** ; par contre, elles continuent à être produites plus au sud, jusqu'à la fin du siècle[30]. L'ornementation de l'arc permet de considérer la paire du musée Barbier-Mueller comme une réalisation campanienne datant du milieu du VIII^e siècle av. J.C. Dans cette région, les tombes féminines ont souvent révélé des paires de fibules *à arc renflé*[31].

Paire de fibules *en navicelle* (fig. 7)**. Etrurie méridionale, fin du VIII^e s. av. J.-C. Inv. 201-38 A et B.**
Long. : 11 et 11,3 cm. Haut. 4,1 cm. Patine vert bleuâtre, concrétions terreuses. Bords de l'arc ébréchés.

Pratiquement identiques, les deux fibules ont, chacune, un arc symétrique très bombé et creux. Les fines parois de bronze portent sur leurs faces un décor de trois registres longitudinaux superposés. Le registre inférieur, en croissant, est gravé de chevrons hachurés imbriqués et encadrés de barres rayonnantes aussi hachurées. Une frise de stries obliques sépare cette zone du registre supérieur orné de cercles pointés. Le sommet de la coque renflée porte un panneau de croisillons gravés et bordés de deux frises transversales de cercles pointés, ainsi que de bandeaux hachurés.
Avec leur arc évidé et bombé à l'extrême, richement orné d'un fin décor géométrique incisé, ces fibules villanoviennes[32] manifestent l'un des développements ultimes des fibules *à arc renflé* **(fig. 6)**. Afin d'économiser le bronze et d'alléger les fibules, les métallurgistes d'Etrurie méridionale ont créé les premières fibules *en sangsue* dès le second quart du VIII^e siècle. L'arc bombé n'est pas réduit, bien au contraire, et il est richement décoré. Fondu à la cire perdue autour d'un noyau d'argile, il est allégé, mais il tombera en désuétude dès la fin du siècle, concurrencé par le type représenté ici et dit *en navicelle* par analogie avec la coque d'une barque[33]. Dès le milieu du VIII^e siècle, dans les mêmes ateliers, on allège les fibules en les ouvrant et en évidant le noyau de l'arc. Ce nouveau type va perdurer en bronze lors de la première moitié du VII^e siècle avant d'être récupéré par les orfèvres étrusques qui développeront les porte-épingles aux dépens des arcs comme support d'une riche ornementation orientalisante au filigrane ou par granulation[34].
La paire du musée Barbier-Mueller est antérieure à ce stade ; elle date de la fin du VIII^e siècle[35], d'après le décor gravé et la forme allongée du porte-épingle replié en gouttière. Les deux fibules portent de sept à dix anneaux reliés aux maillons de chaînettes pendantes, peut-être autrefois parées de pendeloques ou de rubans[36].
En paires, les fibules *en sangsue* ou *en navicelle* étaient, en principe, l'apanage des femmes[37]. Toutefois, certaines des plus précieuses, parfois avec un arc composite aux éléments ajoutés, en or ou en ambre, sont attestées dans les tombes de l'aristocratie militaire villanovienne, en association avec d'autres types, comme, par exemple dans la Tombe du Guerrier de Tarquinia[38] et qui date de la fin du VIII^e siècle.



Fig. 7.

Fibule *à arc serpentant* (fig. 8)**. Campanie, VIII^e s. av. J.-C. Inv. 201-51.**
Long. : 14,7 cm. Haut. : 7 cm. Patine vert bleuâtre.

En épais fil de bronze, de section quadrangulaire et aux arêtes limées, l'arc a été graduellement affiné à ses extrémités pour constituer, par torsion, le ressort à deux spires et l'étrier en gouttière, presque fermé comme une douille. L'arc forme deux courbes rentrantes, reliées par une double boucle centrale montante, épaisse et protubérante, plus décorative que réellement fonctionnelle[39].
Essentiellement portées par les hommes, les fibules *à arc serpentant* forment une classe dite *sicilienne*, bien que ce type soit plutôt d'origine calabraise, avant d'être repris en Sicile, puis dès la fin du IX^e siècle en Campanie, au Latium et en Etrurie méridionale[40]. Au cours du siècle suivant, il est diffusé en Italie du nord et imité jusque dans la région de Bourges[41].
Typologiquement, la fibule du musée Barbier-Mueller se rattache au type le plus simple et qui n'a guère évolué pendant deux siècles, hormis son porte-épingle[42]. Ce conservatisme est particulièrement sensible en Campanie[43], alors que les mêmes ateliers se livrent à des expérimentations et créent des dérivés aussi originaux que les fibules BMG 201-47 **(fig. 11)** et 201-50 **(fig. 12)**. Cet attachement à la tradition et ce dynamisme, que l'on retrouve aussi en Apulie, ne sont que le reflet de mentalités locales, attachées à leurs valeurs ancestrales et perméables aux influences culturelles voisines, villanovienne, latine, et grecque.



Fig. 8.



Fig. 9.

Fibule *a drago* (fig. 9)**. Etrurie méridionale, fin du VIII^e s. av. J.-C. Inv. 201-46.**
Long. : 14 cm. Haut. : 8,3 cm. Patine vert bleuâtre, concrétions brunâtres et noircies.

En raison de son arc bombé et à double courbe rentrante, plus renflé au sommet qu'à la base, cette fibule témoigne bien de la dérivation des fibules *a drago* à partir des fibules *à arc serpentant*[44]. Ce n'est sans doute pas un hasard si ces deux types n'ont été retrouvés que dans des tombes masculines[45]. Montante, la partie centrale de l'arc est garnie de deux boutons latéraux aplatis. L'étrier en tôle découpée et repliée en gouttière ressemble à ceux des fibules *en navicelle* **(fig. 7)**. La pointe de l'ardillon vient s'encastrer dans ce ressaut oblong, décentré vers le bas. Bifide et montante, la partie postérieure de l'épingle rejoint le ressort à quatre boucles et la partie surbaissée de l'arc[46]. A la base, les deux branches se rejoignent sur une surface aplanie à cet effet. Cette fibule d'apparat peut être considérée comme l'antécédent en bronze des belles fibules *a drago* campaniennes en argent et étrusques en or, datant du VII^e siècle avant notre ère[47].

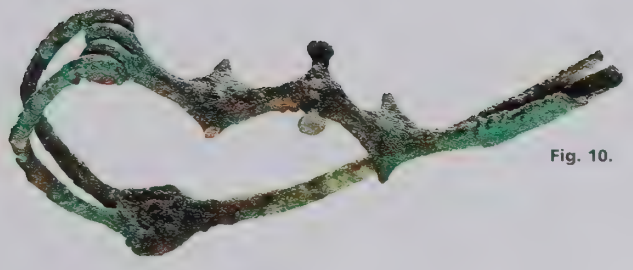


Fig. 10.

Fibule *a drago* (fig.10)**. Etrurie ou Campanie, fin du VIII^e s. av. J.-C. Inv. 201-49.**
Long. : 8 cm. Haut. : 4,6 cm. Même patine que la précédente, mais la fibule est plus corrodée. Incrustations de terre brun noirâtre.

Cette fibule ressemble à la précédente, malgré de substantielles différences de taille et d'ornementation des arcs surbaissés. Avec sa double courbe rentrante, l'arc comporte en son centre deux boutons protubérants et aplatis, semblables à des bobines[48]. Ces excroissances surplombent les deux courbes surbaissées de l'arc et garnies d'apophyses latérales pointues. Fondu à la cire perdue, l'arc se termine à l'avant par le porte-épingle replié et à l'arrière par le ressort. Un arceau bifide monte entre l'arc et l'ardillon dont la partie postérieure a été aplanie pour le rivet fixant les deux branches montantes.
Par rapport à la précédente, cette fibule *a drago* est plus compacte et moins allongée, y compris l'étrier en gouttière. En dépit de proportions différentes, ces deux pièces sont pratiquement contemporaines, l'une étant plus *traditionnelle,* apparentée aux fibules de la fin du VIII^e siècle **(fig. 9)** et l'autre, plus *novatrice,* une association qui correspond bien à la transition entre le Villanovien II et III d'Etrurie méridionale et de Campanie[49].



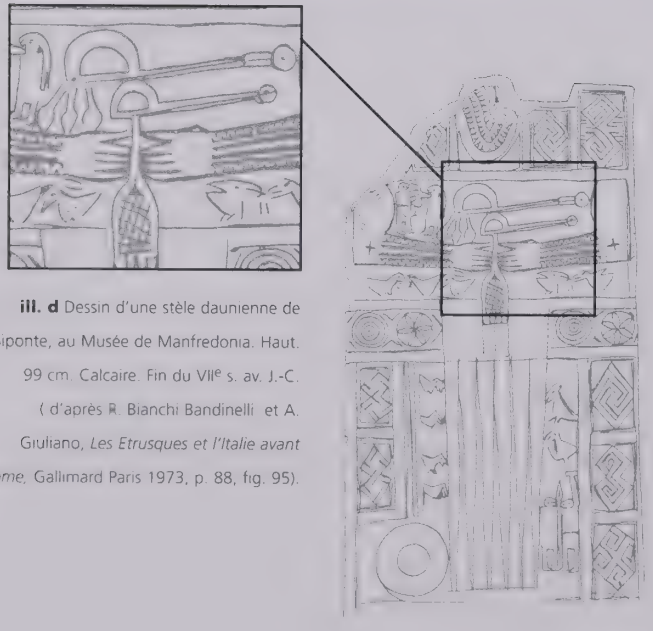
Fig. 11.

Fibule composite (fig.11)**. Campanie, début VII^e s. av. J.-C. Inv. 201-47.**
Long. : 12,5 cm. Haut. : 6,5 cm. Largeur de la plaque ajourée : 3,4 cm. Arc vert bleuté, ardillon olivâtre ; concrétions gris noirâtre.

Très raffinée, cette fibule illustre parfaitement toute l'ingéniosité des bronziers italiques, renouvelant leur art par des prouesses techniques et des recherches esthétiques destinées à embellir leurs broches et répondre ainsi aux désirs ostentatoires de leurs commanditaires.
Dans le prolongement de l'étrier allongé, l'arc ondulé perpétue la tradition des fibules à *arc serpentant,* mais sous une forme radicalement transformée. La partie postérieure de l'arc a été considérablement élargie pour former une plaquette ovale, surbaissée et ajourée[50]. Dans les fentes ont été encastrées quatre petites tiges torsadées. Egalement abaissée, la partie antérieure de l'arc a été aplatie en ruban et incurvée ; son extrémité étirée forme un étrier en gouttière tronconique et biseautée. Hormis la torsion qui assure un encastrement latéral de l'ardillon, cette forme de porte-épingle n'est guère différente de celle des fibules *en navicelle* **(fig. 7)** ou *a drago* **(fig. 9 et 10)** du musée Barbier-Mueller. Montante, la partie postérieure de l'ardillon est trifide, constituée de trois baguettes cannelées. Sur les tiges externes aujourd'hui tordues, des perles de pâte de verre bleue ont été enfilées, alors que d'autres, verdâtres et hémisphériques, ont été apparemment réchauffées et plaquées contre les tiges cannelées.
La base des trois tiges coulées et plus épaisses que celles de la plaquette ajourée est enserrée dans un manchon de tôle. La tige médiane est recourbée au sommet pour constituer le ressort à deux spires et l'arc se termine par un arceau horizontal. Une boucle verticale et solidaire du ressort permettait de suspendre la fibule ou d'y accrocher une pendeloque.
Bien qu'une telle broche n'ait en rien perdu de son efficacité pour fixer un voile ou un vêtement, elle est devenue un véritable objet de parure, symbole du statut sûrement élevé de celui ou celle qui la portait. Une pièce aussi originale relève autant de la bijouterie que de la métallurgie. D'ailleurs au cours du VII^e siècle, la production des fibules d'apparat deviendra l'un des fleurons de l'orfèvrerie étrusque et campanienne. Cette grande fibule a probablement été fabriquée en Campanie, par comparaison avec des pièces retrouvées dans les nécropoles de Sala Consilina et de Suessula, datant du début du VII^e siècle[51].



Fig. 12.



ill. d Dessin d'une stèle daunienne de Siponte, au Musée de Manfredonia. Haut. 99 cm. Calcaire. Fin du VII[e] s. av. J.-C. (d'après R. Bianchi Bandinelli et A. Giuliano, *Les Etrusques et l'Italie avant Rome*, Gallimard Paris 1973, p. 88, fig. 95).

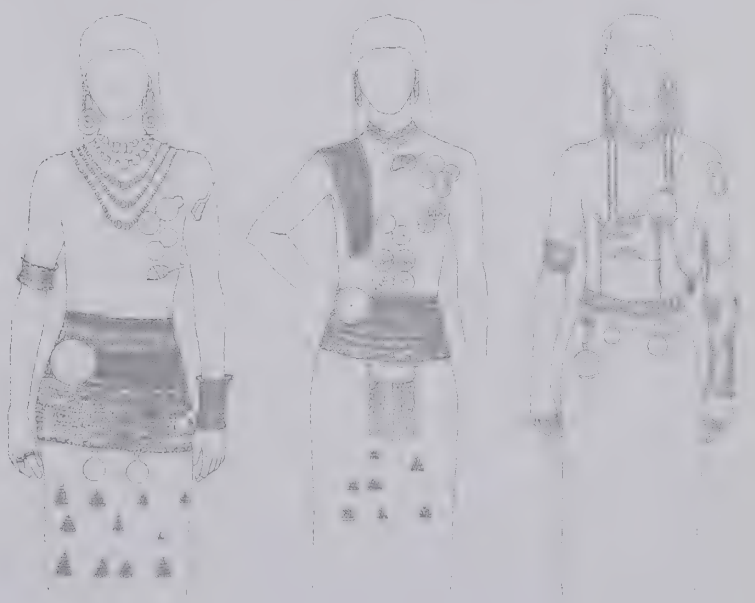
Fibule à arc serpentant et composite (fig.12). **Campanie, début du VII[e] s. av. J.-C. Inv. 201-50.**
Long. : 18,5 cm. Haut. : 11 cm. Prof. : 12 cm. Turquoise.

Encore plus richement décorée que la précédente, cette fibule représente le stade ultime des fibules campaniennes en bronze[52]. En raison de sa taille et surtout de sa profondeur, cette broche est virtuellement importable, bien que sa structure soit allégée par le montage de plusieurs fines tiges. Même si de telles fibules n'étaient portées qu'à l'occasion de cérémonies spécifiques, voire offertes dans un sanctuaire, un tel raffinement ne pouvait guère être dépassé : elle ressemble presque à un arbuste avec des oiseaux perchés qui viendraient picorer des baies représentées par des perles colorées analogues à celles de la fibule **fig. 10**[53]. Une perle est en ambre, deux en coquillage et deux autres peut-être en os brunâtre, d'après leur texture spongieuse. Par son ornementation exubérante, cette fibule se situe véritablement à la

charnière de deux mondes ; celui de la stylisation géométrique villanovienne du VIIIe siècle et celui de l'esthétique orientalisante étrusque du VIIe siècle.
Comme la précédente, la fibule s'articule autour d'un arc serpentant à partie postérieure montante et trifide ; la partie médiane est une plaquette ovale abaissée, flanquée de deux petites tiges cannelées. Après une boucle centrale montante, l'arc redescend en courbe élégante jusqu'à l'extrémité de l'étrier en gouttière biseautée. Le long ardillon pointu prolonge la tige médiane cannelée et sur laquelle sont perchés deux oiseaux aquatiques. Cette tige correspond à l'axe longitudinal de l'arc ; elle est bordée d'une tige plus fine, également cannelée, mais recourbée pour former deux arceaux latéraux. A la base, un manchon relie les tiges conférant à la partie montante de l'arc un aspect trifide. Au centre de l'arc, un troisième oiseau a été fixé par surcoulée sur la plaquette abaissée[54]. Sans pattes, les trois oiseaux relèvent de la stylisation villanovienne du VIIIe siècle, analogue à celle de la culture de Hallstatt et celle de la Grèce géométrique.
Trois fines tiges, longues et lisses, ont été recourbées et encastrées transversalement dans l'arc pour former des branches montantes, garnies de perles sphériques ou hémisphériques d'ambre, de coquillage et de pâte de verre coloré (verdâtre, bleuté et nacré). Ces perles sont séparées par de fins arceaux en oméga, terminés en minuscules spirales ou en fil torsadé. Les branches latérales accroissent considérablement la profondeur de la fibule ; elles ont très bien pu être ajoutées ultérieurement, pour le dernier usage de la fibule lors des funérailles ou à des fins votives[55]. De couleur grise, un anneau mobile, peut-être en argent, permettait de suspendre la fibule par son arc central. En tout cas, elle est sûrement le produit du même atelier campanien que la fibule précédente **(fig. 11)** et de la même époque.
Par leur variété, les quatorze fibules du musée Barbier-Mueller manifestent toute la créativité des métallurgistes à la fin de l'âge du Bronze et au début de l'âge du Fer. Ils ont parfaitement maîtrisé les techniques les plus sophistiquées de l'époque pour transformer de simples agrafes en somptueuses broches d'apparat. Non seulement, ils ont combiné divers procédés, mais ils ont su s'adapter à l'évolution du goût et des modes, dans un monde en pleine mutation. L'émergence de chefs de clans, puis d'une classe aristocratique a sûrement eu une incidence sur l'évolution des fibules devenues progressivement des signes de reconnaissance, des symboles statutaires et l'expression d'une richesse croissante, aussi bien dans les Balkans danubiens **(fig. 1 et 2)** qu'en Grèce **(fig. 3)** et en Italie **(fig. 4 à 12)**. En outre, ces broches nous informent sur les relations privilégiées qui pouvaient exister entre certains peuples, voire certaines tribus **(voir carte)**. Certes les fibules continuaient à agrafer des manteaux, des robes ou des voiles, mais elles servaient surtout de parures, embellissant les costumes **(ill. d-e)**. Il n'est pas rare de retrouver, notamment en Italie, des dizaines de fibules de types variés, accompagnant un défunt dans l'au-delà ; il conservait ainsi les signes de son opulence[56]. Plus de 20 000 fibules pré-romaines ont été découvertes dans ce seul pays ! Dès le début du VIIe siècle, la majorité des fibules d'apparat relève de l'orfèvrerie[57].

Par la granulation, le filigrane ou l'adjonction d'éléments figurés, les fibules deviennent alors le fleuron de l'orfèvrerie étrusque, initiée par des bijoutiers phéniciens et grecs, mais surtout riche d'un savoir-faire italique millénaire dans le domaine des fibules de bronze. Ce substrat, du moins sous sa composante d'Italie centrale, est parfaitement illustré par les belles fibules du musée Barbier-Mueller et qui relèvent d'une tradition séculaire, particulièrement vivace en Campanie, si l'on en juge par les pièces d'inspiration villanovienne (*en navicelle* **fig. 7** et *a drago* **fig. 9 et 10**), apulienne (*à arc serpentant* **fig. 8**) ou combinant les influences méridionale et septentrionale pour inventer des broches aussi luxueuses qu'originales **(fig. 11 et 12)**[58].

ill. e Parures et costumes d'Alianello (Lucanie). Musée National de Policoro, d'après *Enciclopedia dell Arte Antica,* suppl. II, Marchesi Grafiche, Rome 1994, p. 637, fig. 730.





Carte : Centres de production et axes de diffusion des types envisagés.

- ◆ *fibules « en lunettes » sans boucles transversales* →
- ▲ *fibules « en lunettes » avec boucles transversales*
- × *fibules « en passementerie »* - - - →
- ■ *fibules à arc symétrique* ····· →
- ● *fibules à arc serpentant* - - - →
- ▌ *fibules du type « en arçon »* ····· →
- ○ *« sangsue » / « navicelle »* ——→
- □ *fibules à quatre spirales* ——→

BIOGRAPHIE

Docteur ès lettres, Jean-Louis Zimmermann enseigne l'histoire dans un collège genevois depuis 30 ans. Il est actuellement chargé de cours en archéologie à la faculté des Lettres. Ses principales recherches portent sur la préhistoire égéenne, les bronzes grecs et les armes antiques.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Alexander (J.), « Fibulae of Southern Europe » in AJA, 69, 1965, p. 7-23.

Alexander (J.) et Hopkins (S.), « The Origins and Early Development of European Fibulae » in PPS, 48, 1982, p. 401-416.

Eles Mazi (P. von), « Le fibule dell'Italia settentrionale » in PBF, XIV, 5, 1986.

Guzzo (P. G.), Le Fibule in Etruria dal VI al I secolo, Florence, 1972, p. 101 et 145.

Novotna (M.), « Die Fibeln in der Slovakei » in PBF, XIV, 11, 2001.

Peroni (R.), « Protostoria dell'Italia continentale. La Peninsola nell eta del bronzo et del ferro » *in Popoli e civilita dell'Italia antica,* IX, Rome, 1989, p. 400-424.

Riemann (H.), « Studien zu den Violinbogenfibeln » in RM, 86, 1979, p. 5-85.

Sundwall (J.), *Die älteren italischen Fibeln,* Berlin, 1943.

ABRÉVIATIONS

AJA	American Journal of Archaeology
ASAtene	Annuario della Scuola Archeologica di Atene
BSA	Annual of the British School at Athens
ErgH RM	Römische Mitteilungen, Ergänzungsheft
JdI	Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts
JRGZM	Jahrbuch des römisch-germanischen Museums, Mainz
Op. Ath.	Opuscula Atheniensia
PBF	Prähistorische Bronzefunde
PPS	Proceedings of the Prehistoric Society
PZ	Prähistorische Zeitschrift

NOTES

1. A l'exception de la Syrie à l'âge du Bronze tardif, cf. D.Stronach, « The Development of the Fibula in the Near East », Iraq XXI (1959), p. 181-208 ; J. Birmingham, *The Development of the Fibula in Cyprus and the Levant,* Palestine Excavations Quaterly (1963), p. 80-112. Les premières fibules chypriotes sont de tradition égéenne, cf. K. Giessen, Zyprische Fibeln, *Typologie und Chronologie,* SIMA Pocket-Book 161 (2000). Seuls les Phrygiens, ainsi que des tribus du Caucase et du Louristan ont fait un usage généralisé des fibules à l'âge du Fer, cf. E. Caner, « Fibeln in Anatolien », PBF, XIV,8 (Munich 1983) ; B. Piotrovsky *et alii, Avant les Scythes,* Paris, 1979, p. 161-171. Sur l'antériorité des fibules européennes par rapport à celles du Proche-Orient, cf. K. Kilian, *Violinbogen und Blattbügelfibeln des griechischen Festlandes aus mykenischer Zeit,* PZ, 60 (1985), p. 181, 202.

2. Dès la seconde moitié du XIII^{e} siècle, en Grèce continentale, cf. K. Kilian, op.cit. p. 190 ; dans les Cyclades, cf. E. Sapouna-Sakellarakis, Die Fibeln der griechischen Inseln, PBF, XIV,1 (1978), p. 34 ; au Dodécanèse, cf. L. Morricone, ASAtene 43-44, 1965-66, p. 134, fig. 119 et dans les îles ioniennes, cf. A. Åkerström, Op. Ath. 12 (1986), p. 81.

3. C. Blinkenberg, *Fibules grecques et orientales,* Copenhague, 1926 ; H. Müller-Karpe, « Metallbeigaben der Kerameikos-Gräber », JdI 77 (1962), p. 60-129 ; K. Kilian, « Fibeln in Thessalien », PBF, XIV, 2 (1975).

4. J. Sundwall, *Die älteren italischen Fibeln,* Berlin, 1943 ; A.M. Chieco Bianchi *et alii, Proposta per una tipologia delle fibule di Este,* Florence 1976 ; H. Riemann, « Studien zu den Violinbogenfibeln », RM 86 (1979) p. 5-85 ; P. von Eles Mazi, « Le fibule dell'Italia settentrionale », PBF, XIV, 5 (1986) ; R. Peroni, « Protostoria dell'Italia continentale. La peninsola nell eta del bronzo et del ferro », dans Popoli e civiltà dell'Italia antica IX, Rome, 1989, p. 400-424. Sur les types tardifs, cf. M. Primas, « Zur Verbreitung und Zeitstellung der Certosafibeln », JRGZM 14 (1967) p. 99-133.

5. Par exemple, les Celtes, cf. A. Duval, C. Eluère, J.P. Mohen, « Les fibules antérieures au VI^{e} siècle avant notre ère trouvées en France », Gallia, 32 (1974), p. 1-61.

6. Sur les premiers types des régions alpines, cf. P. Betzler, « Die Fibeln in Süddeutschland, Oesterreich und der Schweiz », PBF, XIV, 3 (1973).

7. A cet égard, il est intéressant de constater que les fibules relèvent déjà, dans l'épopée homérique, de l'orfèvrerie pour attacher le manteau d'Ulysse (Od. XIX, 226), fermer la robe de Héra (Il. XIV, 180) ou ajuster le voile d'une Achéenne (Il. V, 425), notamment celui de Pénélope (Od. XVIII, 294 : 12 fibules).

Les Grecs antiques utilisaient le même terme *peronê* pour les fibules et les épingles. Celles-ci servaient à fixer le péplos ; quant aux fibules elles tombent en désuétude lorsque les chitons sont boutonnés sur les épaules.

Sur les fibules balkaniques, cf. T. Bader, « Die Fibeln in Rumanien », PBF, XIV, 6 (1983) ; D. Gergova, « Früh-und ältereisenzeitliche Fibeln in Bulgarien », PBF, XIV, 7 (1987) ; R. Vasić, « Die Fibeln im Zentralbalkan », PBF, XIV, 12 (1999) ; M. Novotna, « Die Fibeln in der Slovakei », PBF, 11, XIV (2001).

8. Cf. A.M. Bietti Sestieri, *The Metal Industry of Continental Italy, 13th to 11th Cent. B.C. and its connexions with the Aegean* ; A.M. Snodgrass, dans R.A. Crossland et A. Birchall (éd.), « Bronze Age Migrations in the Aegean », Sheffield, 1974, p. 209-214 ; K. Kilian, « Zum italischen und griechischen Fibelhandwerk des 8. u. 7. Jhdts », Hamburger Beiträge zur Archäologie, III, 1 (1973) et « Trachtzubehör der Eisenzeit zwischen Aegäis und Adria » ; PZ, 50 (1975), p. 9-140.

Sur les fibules italiques offertes à Olympie, cf. H. Philipp, « Bronzeschmuck aus Olympia », Olympische Forschungen XIII (1981) p. 292-298.

9. A l'instar d'O. Montelius, *Sur la chronologie de l'âge du bronze,* Stockholm, 1885 et *Die Typologische Methode,* Stockholm, 1903. Sur son influence au XX^{e} s., cf. C. Renfrew, *Problems in European Prehistory,* Edimbourg, 1979, p. 12-13.

10. Bien que la succession des principales cultures du Bronze Récent et du Ier âge du Fer soit bien établie depuis les travaux d'H. Müller-Karpe, « Beiträge zur Chronologie der Urnenfelderzeit nördlich und südlich der Alpen », Römisch-Germanische Forschungen, 22 (1959), et de K. Kilian, « Zum Beginn der Hallstattzeit im Italien und im Ostalpenraum », JRGZM, 17 (1970), p. 66-67. Sur les synchronismes problématiques, cf. M. Garašanin, dans J. Boardman *et alii,* « Cambridge Ancient History III », 1 (1982), p. 187.

11. V. Milojčic, *Dorische Wanderung im Lichte der vorgeschichtlichen Quellen,* Arch. Anzeiger 1948-49, p. 12-36 ; J. Bouzek, *Homerisches Griechenland,* Prague, 1969, p. 93, 103.

12. Phase HR III B2, cf. supra note 2 et Th. Papadopoulos, « Mycenean Achea », SIMA, 55 (1978), p. 138.

13. J. Alexander et S. Hopkins, « The Origins and Early Development of European Fibulae », PPS, 48 (1982), p. 401-416, cf. déjà I. Undset, « Zu den ältesten Fibeln, Zeits ». für Ethnologie, 21 (1889), pp. 298.

14. J. Alexander, AJA, 69 (1965), p. 9 ; Novotna (supra note 7) p. 40 et 53, nos 67-68, p. 114-115.

15. « Horizon de Kisapati/Lengyeltoti, de la fin du XII^{e} ou du début du XI^{e} s. », cf. J. Alexander, PPS, 48 (1982), p. 410 ; A. Mozsolics, Bronzefunde aus Hungarn. Depotfundhorizonte von Aranyos, Kurd und Gyermely, Budapest, 1985, p. 68, pls 231-232, 242. Sur le type *passementerie,* cf. H. Müller-Karpe, Germania, 29 (1951), p. 193-197 et Handbuch der Vorgeschichte, IV,3 (Munich 1980), p. 231, pls 376, 379 et 383.

16. J. Paulik, « Ruzicove spony zo Slovensko », Slov. Arch.7 (1959), p. 328 ; T. Bader (supra note 7), p. 51 ; R. Vasić (supra note 7) p. 22-27, pls 5 no 82 et 9 nos 92-93, variante **A3c** . La fibule du musée Barbier-Mueller appartient à la variante slovaque, Novotna (supra note 7), p. 40-45, pls 7-8, nos 66-68 : variété **A3b**.

17. Cf. A Jockenhövel et F. Verse, dans K. Demakopoulou *et alii, L'Europe au temps d'Ulysse, dieux et héros de l'âge du bronze,* Paris, 1999, p. 264, no 186, de Slovaquie.

18. Par contre, il présente des analogies avec les fibules dont l'arc est orné de 8 transversaux et qui remontent au moins au début du XII^{e} siècle (type Grünwald de Bavière, type Çaka de Slovaquie, fibules de Peschiera en Italie septentrionale : H. Riemann, op. cit. supra note 4, pp. 54, type **IVaba**). Une telle fibule est parvenue, au XII^{e} siècle jusqu'à Céphalonie, cf. K Demakopoulou (éd.), *The Mycenean World,* Athènes, 1988, p. 262, no 290.

19. Cf. P. Betzler, PBF XIV,3 (1974), p. 85 ; M. Budja, « Harfaste fibule z lokom (tip Ruše) u slovenski h žarnih grobiscih », Arheoloski Vestnik 33 (1982), p. 52-63 ; R. Vasic (supra note 7) p 27, pl. 7, no 99 ; J. Rihovsky, « Die Fibeln in Mähren », PBF, XIV, 9 (1993), p. 21, 62-64, nos 93-97.

20. Sans 8 intermédiaire : type **II** de J. Alexander, « Fibulae of Southern Europe », AJA, 69 (1965), p. 7-23 ; avec le 8 intermédiaire : type I d'Alexander, op. cit. Variété **Ib**. Sur la variété macédonienne, cf. M. Andronikos, *Vergina I,* Athènes, 1969, p. 228 ; K. Rhomiopoulou et I. Kilian-Dirlmeier, PZ, 64 (1989), p. 117.

21. Cf S. Casson, BSA, 26 (1923-25), p. 24, pl. 3,2a (de Chauchitsa) ; J. Forsdyke, British Mus. Quaterly 6 (1931-32), pl. 33 (de Potidée) ; V.G. Kallipolitis et D. Feytmans, Arch. Ephemeris 1948-49, p. 102, fig. 18 (de Kozani) ; J. Foltiny, Mitt. Anthrop. Gesellschaft in Wien (1964), pp. 99, pl. V (d'Amphipolis). Voir aussi P. Amandry, Coll. H. Stathatos I, Paris 1953, p 60, fig. 34 ; J.L. Zimmermann, *Bronzes ornementaux de Genève et parures archaïques macédoniennes,* Genève 1999, p. 12, ainsi que pour une pièce légèrement plus tardive de Tragilos, Ch. Koukouli-Chrysanthaki, « Archaia Makedonia », III (1983), p. 131, fig. 9.

22. Type *en lunettes* à Phères, cf. K. Kilian « Fibeln in Thessalien », PBF, XIV, 2 (1975), p. 147, pls 56-58, nos 1568-1709 (surtout no 1628) et d'une tombe d'Amphycléia, cf. I. Konstantinou, Arch. Deltion 18 (1963) Chron. p. 130, pl. 164. Pour les autres types mis au jour en Thessalie, cf. K. Kilian, op. cit. et pour les fibules attico-béotiennes à plaque carrée, cf R Hampe, *Heidelberger Neuerwerbungen,* Mayence, 1971, p. 88-99, pls 81-100.

23. Sur la diffusion du type **Ib** en Italie, cf. J. Alexander, (supra note 20), p. 11. Le fil de bronze utilisé pour les imitations locales n'est jamais quadrangulaire, cf. K. Kilian, PZ, 50 (1975), p 107 Les fibules du type **II**, sans 8 intermédiaire y sont rarissimes.

24. Type **EI ad** de Sundwall (supra note 4), p. 52 et type **IIIA** d'Alexander (supra note 20), p. 9-15.

25. Blinkenberg (supra note 3), p. 256, type **XIV,5**. Plus précisément, les premières fibules bipartites *en lunettes* semblent avoir été inventées au sein de la communauté de Marmariani, d'origine macédonienne.

26. Cf. M. Comstock et C. Vermeule, *Greek, Roman and Etruscan Bronzes,* The Museum of Fine Arts, Boston 1971, p. 206, no 268 et p. 233 no 335 ; A.M. Sestieri, dans J. Swaddling (éd.), « Italian Iron Age Artefacts in the British Museum », Papers of the 6th B.M. Classical Colloquium, Londres, 1986, p. 12, 23, nos 50-51.

Au Picenum, hommes et femmes utilisaient ce type de fibules qui ont été diffusées jusqu'en Dalmatie où seuls les hommes de Liburnie les portaient, cf. Alexander, loc. cit. (note 24).

27. J. Sundwall, op. cit. (supra note 4), p. 54, 174-176, fig. 281, type **EII c** ; J. Alexander (supra note 20), p. 15-16, type **IV ai** ; Comstock-Vermeule (supra note 26), p. 232-233, nos 333-334 (de Suessula) ; K. Kilian, (supra note 8, 1973), p. 10 et 36, carte 3 ; W. Johannowsky, *Materiali di età arcaica della Campania,* Naples, 1983, p. 37 et 50, pl. 59 c ; U. Avida (éd.), *Italy of the Etruscans,* Mayence, 1991, p. 65, nos 67-68 ; A.M. Sestieri, op. cit. (supra note 26), p. 12-13, nos 50-51 ; S. Cassani et J. Chamay, *L'art des peuples italiques,* Genève, 1993, p. 183, no 85 ; M. Pacciarelli, *Dal Villaggio alla Città,* Florence, 2000, p. 49, fig. 26, C 14.

Sur la variante grecque, cf. Blinkenberg, op. cit.(supra note 3) p. 260-262, type XIV, 6-10.

Sur les châtelaines samnites, cf. S. Moscati, Les Italiques, Milan, 1984, p. 196, no 132.

28. 1ères fibules arquées, en Grèce centrale, dès le XII^{e} siècle, à Pérati et à Elatée, cf. V.R.d'A. Desborough, *The Greek Dark Ages,* Londres, 1972, p. 300-303 ; K. Demakopoulou (éd.) op. cit.(supra note 18), p. 245, no 260.

Sur le passage des fibules *en archet* aux fibules arquées, cf. J. Alexander et S. Hopkins, PPS, 48(1982), p. 401-416. En Italie, cf. Riemann, op. cit. supra note 4.

29. En Italie, les premières fibules à arc semi-circulaire sont attestées dès 1100 av. J.-C., dans les nécropoles cinéraires de la plaine padane, certaines sont cannelées ou surdimensionnées, cf. Riemann, op. cit. (supra note 4), p. 36 et von Eles Mazi, op. cit. (supra note 4), p. 27, pls. 10-11, nos 199-212. En Etrurie, dès la phase IA de Tarquinia (H. Hencken, *Tarquinia, Villanovans and Early Etruscans,* Cambridge USA, 1968, p. 54, fig. 42

A arc renflé, cf. R. Peroni, op. cit. (supra note 4), p. 101, fig. 30.

30. Type Sundwall **B II ac**, op.cit. (supra note 4), p. 97-101 et surtout p. 100, fig. 109, no 35. Pour la variante campanienne, cf. K. Kilian, ErgH. RM, XV(1970), p. 173, pl. 225, IV, beil.14, **M2a var 4** (Sala Consilina IIB) ; W. Johannowsky, (supra note 27), p. 38, 44, 56 et 102-103, pl. XI, nos 11 et 14 (Capoue-Fornacci) et pl. 59b, à droite (Suessula). Cf. aussi A.-M. Adam, *Bronzes étrusques et italiques de la Bibliothèque Nationale,* Paris, 1984, p. 142 no 188 et A.-M. Bietti Sestieri, dans Swaddling (éd.) op. cit. (supra note 26), p. 9 et 21, nos 21-22.

31. Parfois jusqu'à vingt fibules dans la tombe d'une seule défunte ! Par exemple dans la tombe 17 de San Antonio à Sala Consilina, Kilian, op. cit. 1970, p. 150, pl. 252.

32. Sur la culture villanovienne des IX^{e} et VIII^{e} s. av. J.-C., cf. G. Bartoloni, *La culture villanoviana,* Rome, 1989.

33. Sur le type F *en sangsue* et le type G *en navicelle* : Sundwall, op. cit. (supra note 4), p. 37 et 54 sqq. La paire décrite ici appartient à sa variété **G I ba** (p. 198). Bien que le type *en sangsue* soit légèrement antérieur, du moins à ses débuts (phase IIA de Tarquinia), les

deux séries se recoupent, avec les mêmes décors gravés et elles ont été souvent déposées dans les mêmes contextes (Tarquinia IIB), cf. Peroni, op. cit. (supra note 4), p. 408 et 411, fig. 80. Le type *en navicelle* sera diffusé jusqu'à Este et en Campanie, ainsi qu'à Olympie, cf. Kilian, op. cit. (supra note 30), beil. 14, 9 ; H. Philipp, « Olympische Forsch », XIII (1981), p. 291-293, no 1062.

34. Type **C** de P.G. Guzzo, Le fibule in Etruria dal VI al I secolo, Florence, 1972, p. 101 et 145. Au début du VII^e^ siècle, les dernières fibules *en navicelle* et en bronze ont un arc de section rhomboïdale, en raison des excroissances pointues de la partie médiane. Avec leur porte-épingle allongé, elles peuvent atteindre jusqu'à 30 cm de long !, cf. U. Avida, op. cit. (supra note 27), p. 62, no 58.

35. Cf. E. von Eles Mazi, op. cit. (supra note 4), p. 85 et 127, pl. 50, nos 719, 754, 757 et pl. 100, no 1171 ; H. Müller-Karpe, Zur Stadtwerdung Roms, RM (1962), pl. 27 A1. Les mêmes motifs sont gravés sur des fibules *en sangsue,* cf. Ch. Reusser, *Etruskische Kunst,* Antikenmuseum, Bâle, 1988, p. 31, E 34 ; H. Hencken, op. cit. (supra note 29), p. 534-535 (à Vétulonia et Massa Maritima).

36. Cf. M. Comstock et C. Vermeule, op. cit. (supra note 26), p. 231 no 330 et W. Johannowsky, op. cit. (supra note 27), pl. XIII, 5 et pl. XX, 7.

37. Cf. R. Peroni, Boll. Paletnologia Italiana N.S. 17 (1966), p. 175-179.

38. K. Kilian, Jdl 92 (1977), p. 30, fig. 5,1-2, nos 24-25, avec 11 autres fibules de types variés, *a drago* (deux sont en argent), zoomorphes ou composites, à arc revêtu de bois, d'os et d'ambre.

39. Type **DII Bb** de Sundwall, op. cit. (supra note 4), p. 149-151, fig. 224, no 13 et surtout fig. 227, no 49.

40. Cf. R. Peroni, op. cit. (supra note 4), p. 400 ; K. Kilian, op. cit. (supra note 30), pls 278 et 280 ; S. Moscati, *Les Italiques,* Milan, 1983, p. 61, no 27 ; F. Tiné Bertocchi, *Le necropoli daunie di Ascoli Satriano e Arpi,* Gênes 1985, pp. 233, no 6 ; G. Fazia (éd.), Il Museo Civico di Foggia, 1986, p. 52, pl. 53.
Précurseurs : Sundwall, op. cit. (supra note 4), p. 148, fig. 222, type DII Bd.

41. Tombe de Mazières, M. Pallottino (éd.), *Les Etrusques et l'Europe,* Paris 1992, p. 260, no 306.

42. Cf. A.-M. Adam, op. cit. (supra note 30), p. 141, no 187 ; R. Hattatt, *Brooches of Antiquity,* Oxford, 1987, p. 337, fig. 110, no 1349 ; U. Avida, op. cit. (supra note 27), p. 58, no 45 et S. Cassani ; J. Chamay, op. cit. (supra note 27), p. 295, nos 189-190.

43. Cf. Kilian, op. cit. (supra note 30), p. 157 et p. 338, pl. 266, beil 14, no 11, variété **M4h** ; K. Johannowsky, op. cit. (supra note 30), p. 282, pl. 59 b, à droite.

44. Précurseurs pendant la phase IIA de Tarquinia, cf. R. Peroni, op. cit. (supra note 4), p. 409, fig. 79, 8 et 12 et Sundwall op. cit. (supra note 4) type **DII Bd**.

45. Par exemple 6 fibules *a drago* dans la Tombe du Guerrier de Tarquinia, vers 700 av. J.-C. (cf. supra note 38, dont deux en argent, mais encore aucune à arc bifide). Sur le type **HII ab** de Sundwall, op. cit. (supra note 4), p. 60 et 238, fig. 389, no 1.

46. Cf. A.-F. Adam, op. cit. (supra note 30), pp. 146, nos 211-212 ; R. Panichelli, dans F. Canciani, « Miscellanea Protostorica », Pérouse, 1990, pp. 237, FIB 49 . En Campanie, pendant la phase IIIA de Sala Consilina, cf. Kilian, op. cit. (supra note 30), beil. 14 no 2.

47. Cf. Hencken, op. cit. (supra note 29), p. 175, fig. 161 (Cumes) et en or : P. G. Guzzo, op. cit. (supra note 34), p. 51 et 124, pl. XIV, classe **GI**.

48. Type **HII ad** de Sundwall op. cit. (supra note 4), p. 60 et 240, fig. 393. Cf. Hattatt, op cit. (supra note 42), p. 337, no 1352 ; G. Cateni, « Aspetti della cultura di Volterra etrusca », Atti del XIX. Convegno di Studi Etruschi (1995), p. 62, fig. 3a. Précurseurs dès la phase IIB1 de Tarquinia, cf. R. Peroni, op. cit. (supra note 4), p. 408 et 411, fig. 80, no 4 et à Bologne IIB, cf. G.L. Carancini, « Miscellanea Protostorica », Arch. Perusina 6 (1990), p. 298-302. Au Latium, dès 730 av. J-C., cf. A. Bedini, « Quaderni del centro di studio par l'archeologia etrusco-italica 11 » (1985), p. 55, fig. 9 et p. 58, fig. 13 ; M.Pacciarelli, op. cit. (supra note 27), p. 61, fig. 34, A 16.

49. En Campanie, phases IIB-IIIA de Sala Consilina cf. K. Kilian, op. cit (supra note 30), beil 14,1, **M4p var 1**), dans la tradition locale de fibules comme Kilian, ibid., p. 159, pl. 254 l, 8c

50. Fibules à arc trifide ou à arc aplati orné de découpes fuselées, dès la phase IIA de Tarquinia, cf. R. Peroni, op. cit. (supra note 4), p. 413 et le type Sundwall, op. cit. (supra note 4), p. 44 et p. 132 : **CII aa**. Pour la combinaison de tiges cannelées et d'un arc ajoure, à la même époque, cf. Hencken, op. cit. (supra note 29), p. 157, fig. 144b et en Campanie, pour l'adjonction de tiges en faux ressorts, cf. Kilian, op. cit. (supra note 30), p. 163, pl 160 et p. 173, beil. 13, type **M3 c**.

51. Type **GII Ba** de Sundwall, op. cit., p. 221, fig. 354, no 55a . De Suessula, Johannowsky, op. cit. (supra note 30), p. 282, pl. 59b, 2^e^ à g. (avec un etrier discoïdal). Datation, cf. Carancini, op. cit. (supra note 48), p. 305.

52. Type **HI bI** de Sundwall, op. cit. (supra note 4), p. 59 et 234, fig. 378, no 1, avec des précurseurs campaniens à Sala Consilina, phase II B-C, cf. Kilian, op. cit. (supra note 30), p 160, pl. 104,I et 254 i. De telles fibules préfigurent celles de la 2^e^ moitié du VII^e^ et du début du VI^e^ siècles, cf. Sundwall, op. cit., p. 61, fig. 31 et P.G. Guzzo, op. cit. (supra note 34), p. 52, pl. XV, classe G 6.

53. Fibules surmontées d'oiseaux, cf. Sundwall, op. cit., p. 259-260, fig. 437-442, type **J II a, b-c** ; von Eles Mazi, op. cit. (supra note 4), pl. 118, nos 1450-1452 et surtout S. Cassani et J. Chamay, op. cit. (supra note 42), p. 104, no 13 : une fibule à arc aplati, avec trois oiseaux et bordé de tiges cannelées. Fibules campaniennes avec des perles en pâte de verre, cf. I. Jucker et U. Avida (éd.), op. cit. (supra note 27), p. 66, no 70 (de Capoue ?).

54. Cf. Johannowsky, op. cit. (supra note 27), p. 282, pl. 59 c, à droite (de Suessula) ou 8 oiseaux sur une fibule à arc aplati, Johannowsky, « Dialoghi d'Archeologia III », 1-2 (1969), p. 41, fig. A (du même site).

55. Dans le même esprit que le double plateau rituel ou cultuel du British Museum, L Aigner Foresti, dans J. Swaddling (éd.), op. cit. (supra note 26), p. 37-41

56. 37 fibules dans la tombe 370 de Sala Consilina (Kilian supra note 30, pl. 101) ; 19 dans la tombe 9 de Gallinaro à Tarquinia, plus de 30 dans la tombe du *Circolo del Tridente* à Véies, 39 dans la tombe II de la nécropole *della banditella* à Marsiliana d'Albegna, cf Kilian, Jdl 92 (1977), p. 59. 37 fibules d'argent dans une tombe de fillette près de Potenza, cf G.P. Carratelli (éd.), *The Western Greeks,* Venise, 1996, p. 643, no VI.

57. C. P. G. Guzzo, supra note 34 et *Oreficerie della Magna Grecia,* Tarente 1993 ; M. Cristofani et M. Martelli, *L'Oro degli Etruschi,* Novare, 1983, p. 26-47 et 119-133.

58. Hormis la parure no 2, récemment acquise à New York, les fibules proviennent de l'ancienne collection de J. Mueller (nos 6-7) ou elles ont été acquises avant la fondation du musée Barbier-Mueller.



Une « idole » vieille de 6000 ans



Christoph Uehlinger

1. Première approche

L'objet de cette brève communication **(fig. 1a-c)** a été acquis par le musée Barbier-Mueller en 1999[1]. Il s'agit d'une « idole »[2] en basalte d'un type communément appelé *pillar figures* en raison de sa forme de base cylindrique légèrement biconique. Il représente selon toute vraisemblance une tête humaine, comme l'indiquent en particulier la forme très caractéristique du nez ainsi que le positionnement des yeux de part et d'autre de la racine du nez. D'autres particularités « anatomiques » sont plus difficiles à interpréter : si les deux bulbes sortant à gauche et à droite du cylindre à la hauteur de la limite inférieure du nez représentent très probablement une paire d'oreilles, un « œillet » en forme de demi-anneau placé horizontalement entre l'oreille gauche et le nez **(fig. 1b)** échappe à première vue à une interprétation anatomique. On note d'emblée le caractère très stylisé de la représentation, suivant des formes géométriques assez élémentaires. Par ailleurs, ce qui frappe immédiatement le regard analytique, outre l'importance apparemment démesurée du nez qui se projette hors du « tronc » à la manière d'une plaque verticale, c'est l'absence de toute indication de la bouche. Il est exclu qu'il s'agisse là d'un simple « oubli » du sculpteur.



Fig. 1a. *« Idole » en basalte vue de profil, côté droit. Haut. : 34 cm. Inv. 241-23.* Musée Barbier-Mueller.



Fig. 1b. *Vue de profil de l'« idole » Barbier-Mueller, côté gauche (avec « anneau »).*

Les dimensions de l'idole lui confèrent une apparence massive et impressionnante : l'objet mesure 34 cm de haut pour une profondeur totale de 35 cm, de laquelle il faut soustraire environ 14 cm pour le nez dont la hauteur de 12,5 cm dépasse le tiers de la hauteur totale de l'objet. Le diamètre du cylindre varie de 20 cm à la base en passant par environ 17 cm à l'endroit le plus serré jusqu'à 23 cm au sommet. Malgré ses formes rustiques, l'ensemble ne manque donc pas d'élégance puisqu'il est nettement plus fin à la base qu'au sommet. Le sculpteur a dû anticiper un problème de stabilité statique ; c'est pourquoi il a légèrement évidé le « tronc », ce qui permet de répartir le poids sur la bordure (3,5-4 cm) et empêche la base de basculer. Au sommet, le cylindre a également été légèrement évidé ; il en résulte



Fig. 1c. *« Idole » Barbier-Mueller, vue de face.*

une sorte de coupelle circulaire au fond plat, mesurant 17,5 cm de diamètre et environ 2 cm de profondeur. Là encore, une interprétation anatomique est évidemment exclue ; on penche tout naturellement vers une explication fonctionnelle en supposant que le sommet de l'« idole » devait pouvoir recevoir des offrandes dont nous ignorons la nature. Le bord de cette « coupelle d'offrande » est légèrement ébréché dans les deux extrémités latérales.

L'objet doit sans doute être regardé et approché de face **(fig. 1c)**, ce qui enlève un peu de l'effet d'« étrangeté » que l'on peut ressentir par rapport au nez surdimensionné quand on le voit tourné de côté **(fig. 1a, b)**. En tenant compte des éléments fonctionnels, notamment la coupelle d'offrande, l'on ne s'étonnera pas que ce type d'« idole » ait souvent été décrit comme une sorte d'« autel domestique ». Mais avant de céder à la tentation de vouloir comprendre trop vite, il vaut mieux prendre de la distance en comparant l'objet à d'autres, identiques ou semblables.

2. Comparer pour mieux apprécier

A titre d'exemple, prenons cinq autres objets qui ont transité par le marché des antiquités. Tous sont faits du même matériau, le basalte, quoique plus ou moins poli ou vésiculé. Le premier se trouve depuis 1985 dans une collection privée en Suisse **(fig. 2a-b)**[3]. Ses dimensions s'approchent de celles de notre « idole » (hauteur : 32 cm, profondeur : 30,5 cm). Le cylindre mesure 19 cm de diamètre à la base puis s'élargit jusqu'à 25 cm au sommet. Il paraît cependant un peu moins élancé que l'« idole » du musée Barbier-Mueller, puisqu'il s'élargit de façon assez régulière, présente une « taille » moins serrée et que le nez, qui occupe à nouveau environ un tiers de la hauteur faciale (11 cm), est par ailleurs nettement plus court (7,5 cm). Les yeux et les oreilles sont traités de façon analogue à l'exemple du musée Barbier-Mueller. Bien que le bord de la « coupelle » au sommet soit assez ébréché, on devine au-dessus des yeux les traces de deux petites projections verticales, que nous retrouverons plus loin sous la forme plus prononcée de véritables « cornes ».

Un deuxième objet de comparaison est conservé au Bible Lands Museum de Jérusalem **(fig. 3)**[4]. Les dimensions et la forme générale sont à nouveau assez semblables (hauteur : 31 cm, profondeur : 29 cm), bien que l'objet donne une impression encore plus trappue que le précédent. Du point de vue stylistique, on note que les bulbes des yeux ont été tronqués pour prendre une forme discoïde. Sur le plan iconographique, cinq bandes horizontales entrecoupées de quatre rainures et s'élargissant vers la base peuvent représenter une barbe si l'on s'en tient à une interprétation anthropomorphique. Est-il permis d'en conclure que les parallèles imberbes pourraient représenter un personnage féminin ? La question mérite en tout cas d'être soulevée. Vendu chez Sotheby's en novembre 1986 **(fig. 4)**[5], un troisième objet comparable se distingue d'abord par ses dimensions exceptionnelles (hauteur : 42,3 cm), puis par une série de rainures parallèles obliques

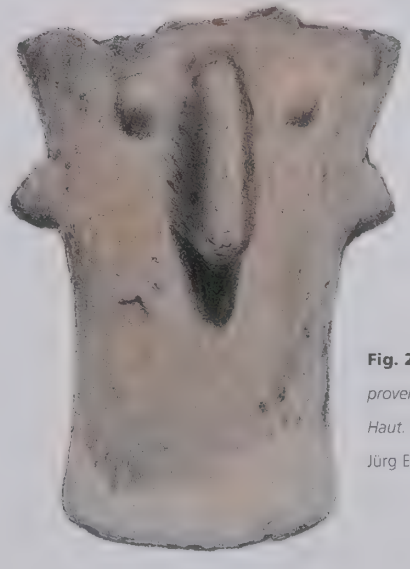


Fig. 2a. *Vue de face d'un exemplaire provenant d'une collection privée suisse. Haut. : 32 cm.* Dessin d'après photo : Jürg Eggler, Fribourg.

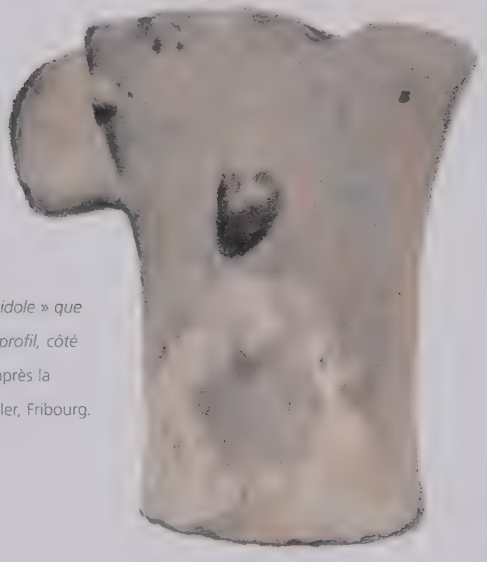


Fig. 2b. *Même « idole » que la fig. 2a : vue de profil, côté gauche.* Dessin d'après la photo de Jürg Eggler, Fribourg.

marquant le cou de la figure de part et d'autre sans qu'une barbe soit indiquée à l'avant comme pour la **fig. 3**. S'agit-il néanmoins d'une sorte de « barbe latérale », voire de « côtelettes », ou plutôt d'une représentation de tatouages apportés à une tête à caractère féminin ? Quoi qu'il en soit, cet objet retient surtout notre intérêt en raison des « œillets » horizontaux qui, ici, se trouvent placés de part et d'autre sur chacune des « joues », à peu près à mi-distance entre les yeux et les oreilles.

Un quatrième exemplaire de ce type d'« idoles », acquis en 2001 par le musée du Louvre **(fig. 5)**[6], montre une différence stylistique indéniable : le tronc à l'aspect biconique plus prononcé se présente avec une « taille » nettement plus serrée et l'objet a gagné en « élégance » (hauteur : 30,8 cm, profondeur : 29,5 cm, diamètre au sommet : 24,5 cm). Le nez semble évoluer vers une forme pointue, ressemblant un peu à un bec de rapace. Du point de vue iconographique, deux pointes sortant du côté droit du visage entre l'œil et l'oreille ne sont pas sans rappeler les « œillets » observés sur l'objet du musée Barbier-Mueller et sur celui de Sotheby's, même s'il est impossible d'assurer qu'elles se soient autrefois rejointes en boucle. Enfin, cet exemple se distingue encore par deux petites cornes placées au-dessus des yeux et qui donnent à la bordure de la coupelle le caractère d'un diadème, à moins que l'on doive penser à un ancrage « naturel » et anatomique de ces cornes dans le front du personnage. La figure ne devient pas thériomorphe pour autant, puisque l'on sait que des cornes vont devenir, dès le IIIe millénaire av. J.-C., un des attributs majeurs pour distinguer des représentations de divinités de celles de simples mortels. On ne peut exclure que cette convention iconographique s'applique déjà à l'art de la période précédente à laquelle appartiennent, comme nous allons le voir, ces « idoles ».

Cinquième exemplaire de notre parcours comparatif, l'exemple le plus fin, acquis en 1985, se trouve aujourd'hui au musée d'Israël à Jérusalem **(fig. 6)**[7]. C'est un objet d'apparence nettement plus allongée (mais l'apparence trompe ; hauteur : 21,5 cm, profondeur : 24 cm !), qui reprend les cornes et dont le nez prend davantage encore la forme d'un bec que sur l'exemple précédent. On note à nouveau cinq rainures divisant le « cou » en bandes, pour lesquelles nous avons envisagé la possibilité d'une interprétation en tant que tatouages. Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, non seulement toute référence à la bouche est omise sur cet objet, comme à l'habitude,

Fig. 3. *Autre exemple conservé au Bible Lands Museum, Jerusalem, no. 3427. Haut. : 31 cm.* Dessin d'après Spycket, A., 2000, p. 58, no. 25.

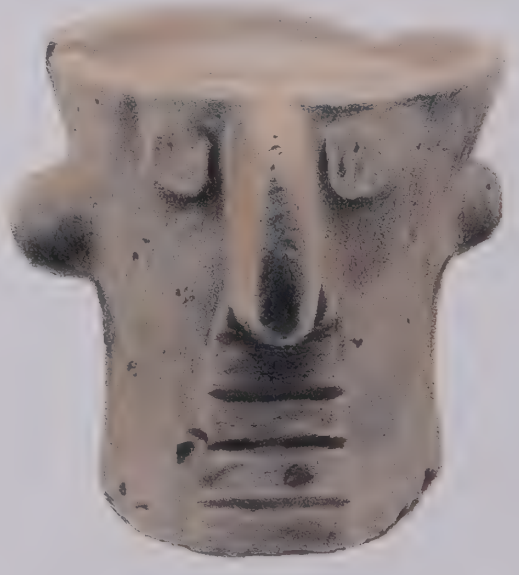




Fig. 4. *Objet de comparaison vendu chez* Sotheby's, Antiquities and Islamic Art, New York, Monday, November 14, 1986, no. 35. *Haut. : 42,3 cm.*

mais le sculpteur a encore renoncé à représenter les oreilles. Au regard de la tradition que nous avons observée jusqu'ici, cela ne saurait, là non plus, être considéré comme un « oubli » mais doit dénoter, soit une particularité « individuelle » de ce seul objet ou de l'atelier dont il provient, soit une option iconographique délibérée liée au sens particulier que l'on prêtait désormais à cette « idole », qui semble représenter un stade plus évolué de la série.

Résumons un résultat intermédiaire des comparaisons établies jusque là : la typologie stylistique permet de situer l'objet conservé au musée Barbier-Mueller dans le peloton de tête, parmi les exemplaires plutôt anciens du groupe. Seule l'étude archéologique permettra d'en préci-



Fig. 5. *« Idole » du musée du Louvre, département des Antiquités Orientales, AO 31585.* Dessin d'après la photo de C. Larrieu reproduite sur le site du musée.



Fig. 6. *Objet conservé au Israel Museum, Jerusalem, IM 85.51.198.* Dessin d'après Seipel, W., 1998, p. 32-33, no. 27.

ser la date. Avec ses 34 cm de haut, il apparaît par ailleurs comme un représentant relativement grand de la série. L'identification d'une figure anthropomorphe et celle de quelques caractéristiques anatomiques se trouvent confirmée par les objets comparables. Du point de vue iconographique, l'absence de bouche s'avère être un élément traditionnel. Quant à l'absence de barbe, pointerait-elle vers un personnage féminin ? Pour ce qui est enfin de l'absence de cornes, nous ne savons pas encore si elle permet de ranger l'objet dans un sous-groupe stylistique particulier offrant un indice pour l'origine géographique ou la position chronologique de l'objet, ou si la différence iconographique implique une différence sémantique touchant au sens de la représentation. Il semble en tous cas que la place tenue par l'« idole » dans la maison et dans le rituel suffisait à elle seule pour en marquer le caractère numineux. Une particularité de notre objet reste pour l'instant sans explication immédiate : c'est l'« œillet » placé sur la « joue » gauche, pour lequel seul l'exemple de Sotheby's a produit un parallèle. S'agit-il d'une particularité purement fonctionnelle, éventuellement liée à un rituel particulier, ou est-ce la représentation d'un anneau, dénotant peut-être un bijou de parure ?



Carte. D'après *Stefan Münger, Département d'Études bibliques, Université de Fribourg.*

3. Données archéologiques : un éclairage essentiel

Si l'origine exacte de notre pièce ne peut plus être vérifiée, il ne fait aucun doute qu'elle doit se situer entre la haute vallée du Jourdain (ancien bassin de Huleh) en Israël, le haut-plateau du Golan (sud-ouest de la Syrie, occupé par Israël depuis 1973 et partiellement annexé depuis) et la Jordanie septentrionale au nord de la ville d'Irbid, où le site de Sāl recouvre une agglomération chalcolithique de plus de 30 hectares **(cf. carte)**. En effet, nous connaissons aujourd'hui plus de soixante exemplaires de ce type d'« idoles » provenant de cette région caractérisée par le basalte dit de « Dalwe » **(fig. 7)**[8]. Si la plus grande de ces « idoles » mesure 37 cm de haut, la hauteur moyenne de l'ensemble se situe à environ 25 cm (ce qui confirme la taille respectable de l'objet conservé au musée Barbier-Mueller). Les études les plus systématiques sont dues à Claire Epstein, archéologue de terrain qui fut longtemps en charge des explorations israéliennes dans le Golan[9]. Comme le montraient déjà les comparanda mentionnés ci-dessus, il est fort probable qu'il existe encore un nombre considérable d'objets du même type dans des musées et collections privées du monde entier. Malheureusement, nous manquons actuellement d'un inventaire fiable et une étude exhaustive de catalogues de vente n'est pas



Fig. 7. *Choix d'objets comparables provenant des fouilles IDAM/IAA (C Epstein) au Golan ;* d'après Epstein, C., 1998, Pls XXX-XXXIII

possible dans les limites de cet article. Qu'il suffise de signaler que ces « idoles » sont connues depuis la fin des années 50, lorsque la première (un simple pilier cylindrique évidé à son sommet, sans traits anthropo- ou thériomorphes particuliers) fut trouvée par hasard à la surface du Tell Turmus près de Dan au nord d'Israël, proche des sources du Jourdain et aux pieds du Mont Hermon[10]. Mais l'attention de la communauté scientifique, des habitants locaux (en majorité druzes) puis des collectionneurs a surtout été attirée vers ces objets à la suite des explorations et fouilles systématiques entreprises dans la région par le Département israélien des Antiquités et Musées (IDAM, aujourd'hui Israel Antiquities Authority) après la guerre dite du Yom Kippour en octobre 1973.

Grâce à ces fouilles contrôlées, nous pouvons aujourd'hui donner un cadre archéologique précis à ces « idoles ». Pas moins de 35 exemplaires ont été trouvés dans des contextes archéologiques premiers, à savoir à l'intérieur de maisons d'habitation datant de l'époque du chalcolithique, plus précisément de la fin du V^e^ et du début du IV^e^ millénaire av. J.-C. Ces maisons font en général partie de hameaux, villages ou agglomérations non fortifiés, habités par une population qui pratiquait l'élevage et l'agriculture (bovins et petit bétail). Si chaque maison fouillée **(fig. 8)**[11] ne contenait pas sa propre « idole », cette dernière semble avoir fait partie de l'équipement standard au moins des maisons les plus importantes, et sans doute de celles appartenant aux chefs (anciens ?) ou à l'expert rituel (le « chamane ») du groupe. Quelques maisons ont produit deux « idoles ». Dans le cas exceptionnel du site de Rasm Harbush, le plus large site chalcolithique du Golan, on a même trouvé cinq exemplaires réunis dans une même maison **(fig. 9)**[12]. S'agit-il de la demeure d'un expert en rituels qui devait pratiquer des offrandes honorant plusieurs divinités à la fois, ou plutôt du dépôt de la production d'un atelier en attendant que chacune de ces « idoles » trouve son preneur propre ? Un seul exemplaire de cet assemblage est doté de cornes et d'une barbe, les autres étant imberbes et plutôt frustes. Vu leurs proportions, ils semblent néanmoins faire partie d'une même production. Il faut en déduire que des différences iconographiques n'appellent pas nécessairement une division chronologique, ni géographique. Ces dernières doivent pouvoir s'appuyer sur des distinctions techniques et stylistiques claires pour être convaincantes.

La fabrication de ces « idoles » a sans doute été assurée localement : la matière première était disponible en abondance, et la pierre basaltique se sculpte avec de simples outils de silex. L'existence de parallèles presqu'identiques prouve cependant que les « idoles » sont généralement l'œuvre de sculpteurs particuliers, plus ou moins compétents, qui suivaient des procédés et techniques convenus. Par ailleurs, les groupes stylistiques ont apparemment connu un rayonnement limité et rien n'indique que de tels objets aient fait l'objet d'un commerce transrégional. Les similitudes typologiques et stylistiques font donc penser que la production se répartissait sur un nombre limité d'artisans ou d'ateliers opérant dans la région, chacun pour les besoins de sa communauté. Selon les études de Claire Epstein, les artisans du bassin de Huleh semblent avoir favorisé des formes cylindriques simples. Le type représenté par l'exemple du musée Barbier-Mueller (et par le parallèle de Sotheby's, **fig. 4**) pourrait provenir du Nord-Est du Golan (peut-être même du côté syrien ?), alors que les exemples à la forme biconique plus prononcée **(fig. 5-6)** auraient plutôt été produits dans le Sud du Golan, voire en Jordanie septentrionale. Il semble qu'une fois arrivées à destination dans une maison d'habitation particulière, ces « idoles » étaient généralement placées sur une étagère le long d'un mur, de façon à ne pas être traitées avec négligence ni encombrer inutilement l'espace habitable. Il ne fait aucun doute qu'elles étaient conçues comme des récepteurs d'offrandes, probablement à caractère végétal. Reste à déterminer s'il faut réelle-

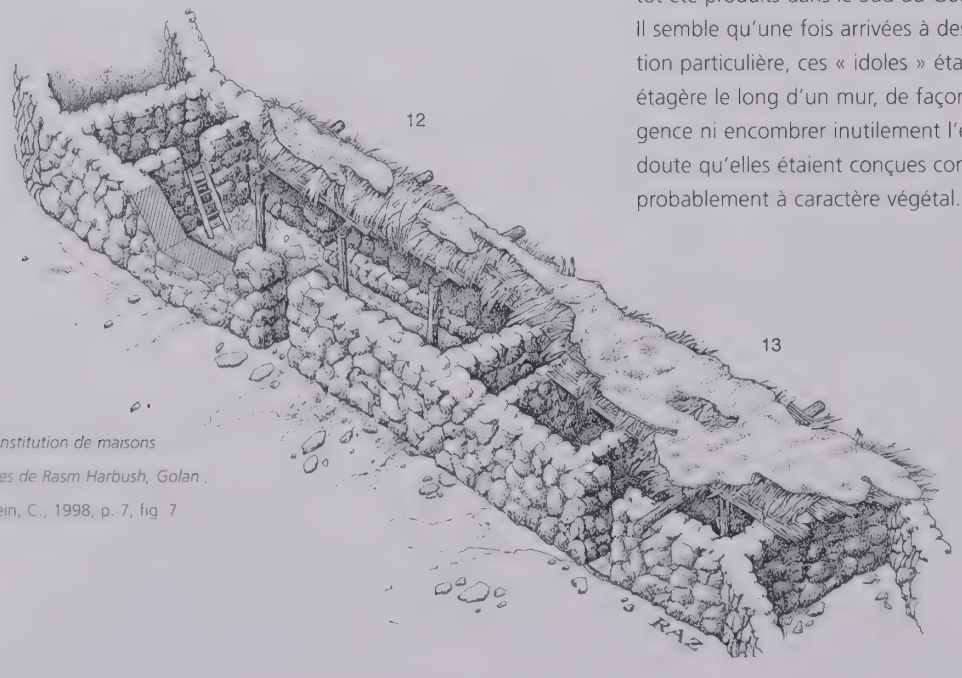


Fig. 8. *Reconstitution de maisons chalcolithiques de Rasm Harbush, Golan*, d'après Epstein, C., 1998, p. 7, fig. 7

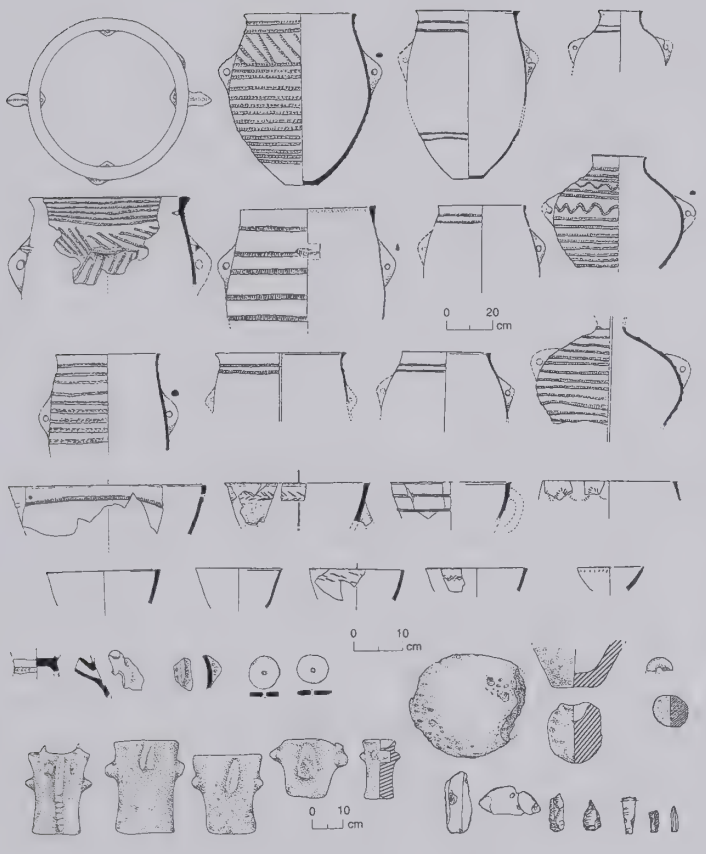


Fig. 9. *Assemblage d'objets trouvés dans une maison de Rasm Harbush, Golan ;* d'après Epstein, C., 1998, p. 50, fig. 66.

ment les considérer comme des « idoles », c'est-à-dire des représentations de figures divines proprement dites, ou plutôt comme des « autels portables » au caractère anthropo- ou thériomorphe destinés à remplir une fonction de médiation plutôt que de représentation divine.

4. Doit-on mettre en cause l'interprétation anthropomorphique?

Avant d'essayer de répondre à la question de l'identification des personnages figurés, il nous faut relever le défi interprétatif lancé par une récente étude de Mo'awiyah Ibrahim et Siegfried Mittmann, archéologues travaillant respectivement aux universités de Irbid et de Tübingen[13]. Selon eux, les chercheurs qui ont reconnu dans ces « idoles » des figures anthropomorphes se sont fait tromper par l'apparence et la perception spontanée. S'appuyant sur une sculpture de taureau provenant de la région de Sāl **(fig. 10)**[14], qui a également dû servir de réceptacle d'offrandes tout comme une autre sculpture, représentant un bélier, du Tell Turmus **(fig. 11a et b)**[15], les deux archéologues proposent de voir dans toutes les « idoles » de type *pillar figure*, qu'elles aient ou non des cornes, des barbes ou des rainures latérales, des représentations animales fortement stylisées. A l'appui de leur thèse, ils citent encore un exemplaire singulier de *pillar figure* de Tell Slûqiyye qui se distingue des autres par ce qui semble être la représentation d'un sexe mâle avec deux testicules **(fig. 12a et b)**[16]. Que faut-il en penser?

La thèse paraît d'abord séduisante, puisqu'elle permettrait peut-être de s'accommoder plus simplement de l'« œillet » qui nous intrigue. Elle impliquerait cependant que les sculpteurs auraient, dans la grande majorité des cas, omis toute référence aux cornes des animaux représentés, ce qui paraît pour le moins étonnant quand on sait l'importan-

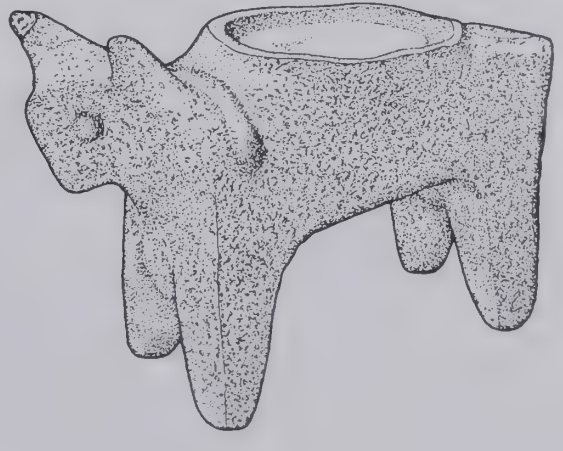
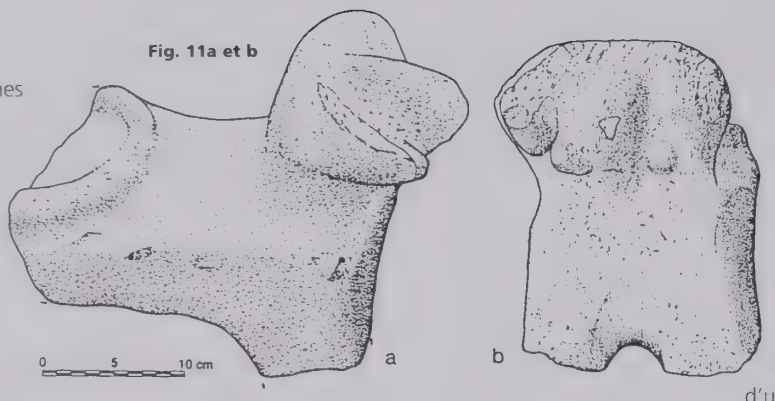


Fig. 10. *Sculpture de taureau provenant de la région de Sāl, en Jordanie septentrionale ;* d'après Ibrahim, M., Mittmann, S., 1998, 103 Abb. 2.

Fig. 11a et b



ce de la symbolique des cornes dans l'iconographie proche-orientale à travers les âges. Une comparaison de la face du taureau de la **fig. 10** avec les *pillar figures* montre par ailleurs des différences notables dans le traitement de la tête : les cornes du taureau sont plus longues et pointues, la tête est volontairement inclinée ce qui, si les *pillar figures* représentaient des taureaux, ne serait pas indispensable, et le nez-museau est moins proéminent que pour la plupart des « idoles » qui nous concernent. On notera par ailleurs que plusieurs caractéristiques de nos « idoles » ne se retrouvent pas sur la sculpture du taureau, qui ne présente ni barbe (dont l'interprétation comme fanon paraît donc peu vraisemblable) ou moustache, ni oreilles (qu'aucune contrainte technique ou matérielle aurait empêché), ni « rainures » (tatouages ?). On ne voit pas par ailleurs comment les « nez » dont la forme se rapproche d'un bec de rapace pourraient représenter un museau de taureau. Nous hésitons donc à suivre la proposition des deux archéologues et nous nous en tiendrons plutôt, jusqu'à preuve du contraire, à une interprétation en terme d'anthropomorphisme. L'objet « à testicules » **(fig. 12a et b)** nous permet cependant de préciser un autre élément de l'interprétation : l'absence de barbe n'indique pas nécessairement que le personnage représenté serait de sexe féminin.

5. S'agit-il de représentations de divinités ?

A la suite de nombreuses publications antérieures, nous avons jusqu'ici parlé de ces *pillar figures* en les désignant comme « idoles », ce qui n'est pas sans ambiguité. En effet, on entend généralement par « idole » une représentation d'une divinité, qu'il s'agisse d'une statue de culte proprement dite ou d'une représentation à fonction votive. Qu'en est-il dans le cas qui nous occupe ?

Claire Epstein, à qui l'on doit le terme de *pillar figure*, parle également de *statues* et d'*idoles domestiques*, qu'elle associe à des cultes domestiques et familiaux servant à assurer la fertilité des champs et des troupeaux. Selon elle, l'extraordinaire emphase mise sur la représentation du nez montrerait que les hommes du chalcolithique devaient y reconnaître l'organe par lequel passe le souffle de la vie, et donc un symbole de la vie tout court. Epstein divise en deux groupes séparés les « idoles zoomorphes » avec cornes – env. 20% de l'ensemble – et les autres, anthropomorphes sans cornes – la grande majorité. Les premières représenteraient quelque divinité associée à la prospérité du bétail en particulier, alors que les dernières se rattacheraient à un concept plus général de fertilité et d'abondance[17]. Aucun indice iconographique explicite ne vient cependant confirmer cette dernière hypothèse, et l'on peine à imaginer la société du chalcolithique clairement séparée en deux groupes, cultivateurs et éleveurs.

Fig. 11a et b. *Sculpture de bélier provenant du Tell Turmus (près des sources du Jourdain) ; d'après Ibrahim, M., Mittmann, S., 1998, 103 Abb. 3a.*

Fig. 12a et b. *« Idole » en basalte de Tell Sûqâiyye (Golan) ;* d'après Epstein, C., 1998, Pl. XXX : 8

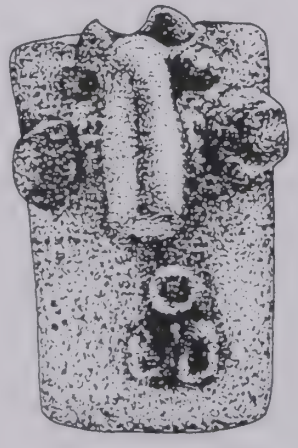


Fig. 12a

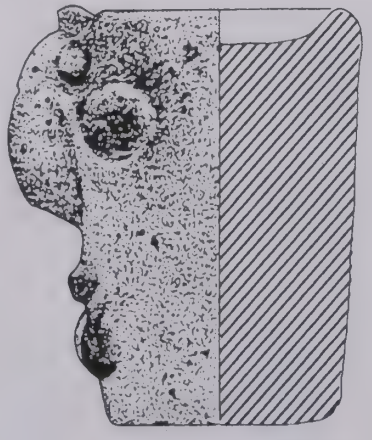


Fig. 12b

Pirhiya Beck a opposé à cette interprétation une autre, toute empreinte de la fonction des objets[18] : soulignant qu'à notre connaissance, jamais au Proche-Orient on a déposé des offrandes directement *sur* des statues de culte, elle préfère s'en tenir à une interprétation plus élémentaire de *piédestal* ou *autel pour offrandes*. Aussi juste qu'elle nous paraisse, cette explication semble faire fi de toute l'iconographie de ces objets et de sa symbolique si particulière.

En ce qui concerne le nez aux proportions apparemment démesurées, Epstein et Beck ont toutes les deux rapproché ces représentations de celles d'autres visages, apparemment anthropomorphes eux aussi, sur des ossuaires contemporains de la plaine côtière (comme **fig. 13** provenant d'Azor)[19] et en Haute-Galilée. Il est frappant cependant de constater que sur bon nombre de ces ossuaires au fronton anthropomorphe les figures humaines sont représentées avec une bouche, au contraire de nos « idoles »[20]. La symbolique de ces ossuaires est sans doute à mettre en rapport avec leur contenu, des ossements en dépôt secondaire. Sachant l'importance que le culte des ancêtres a eu en Palestine durant les périodes postérieures, du IIIe jusqu'au Ier millénaire av. J.-C., et tenant compte du fait qu'une fonction essentielle de ce culte était de maintenir en paix et d'éloigner des esprits défunts qui, non satisfaits, pouvaient semer la discorde et le désordre en errant parmi les vivants, on peut se demander si les *pillar figures* ne seraient pas à ranger dans une catégorie de culte analogue. Ils ne représenteraient alors, non pas des divinités de haut rang telles que les époques postérieures allaient imaginer les dieux, ou Dieu, mais plutôt des esprits habitant les champs et les plaines, et qu'il s'agissait de contenter si l'on voulait vivre en paix. Rappelons-nous que dans les langues sémitiques, le nez (*appu*) n'est pas avant tout un organe de respiration (ce serait la bouche, curieusement absente de nos « idoles ») mais la partie du visage par laquelle une personne ou une divinité exprime sa colère ! Nos « idoles » représenteraient donc des esprits, incapables de parole mais sans doute capable de colère, que l'on aurait cherché à apaiser par des offrandes (probablement végétales), des prières et autres formules (oreilles !) pour que d'agresseurs potentiels ils se muent en protecteurs efficaces des champs et du bétail. L'adjonction de cornes sur certaines de ces « idoles » pourrait alors souligner le caractère hybride, mi-homme, mi-animal de ces êtres[21]. Rappelons-nous que dans les représentations de « combats entre animaux » de la glyptique proto et pré-dynastique (de la fin du IVe au IIIe millénaire av. J.-C.), les troupeaux bovins se voient protégés et défendus, tantôt par des personnages hybrides, tantôt par des figures à l'apparence entièrement humaine[22].

6. En conclusion

L'objet ici présenté acquis par le musée Barbier-Mueller **(fig. 1a-c)** appartient à la catégorie bien définie des *pillar figures* datées d'env. 4000 av. J.-C. et provenant du Golan central ou oriental. Il s'agit d'un « autel domestique », représentant probablement un esprit aux pouvoirs ambigus, à qui l'on pouvait offrir un peu de sa moisson en invoquant sa protection pour les champs et les troupeaux. Faisant partie d'un ensemble de plusieurs douzaines d'objets connus jusqu'à ce jour, notre « idole » se distingue par sa taille et quelques particularités stylistiques et iconographiques qui en font un exemplaire digne d'intérêt pour qui veut approfondir sa compréhension d'une culture sans textes que seul le patient travail des archéologues, des anthropologues et des historiens des religions permettra de tirer de l'oubli de l'histoire.

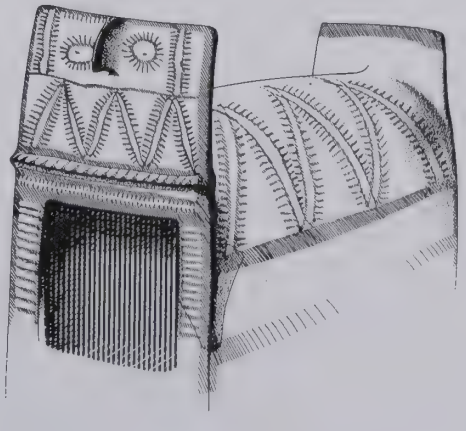
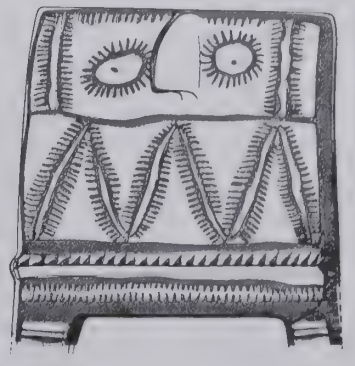


Fig. 13. *Détail d'un ossuaire chalcolithique trouvé à Azor en Israël ;* d'après Perrot, J., Ladiray, D., 1980, Fig. 60 :1.



1

BIOGRAPHIE

Christoph Uehlinger est né à Zurich en 1958. Après des études de théologie enrichies de cours en égyptologie, assyriologie et archéologie proche-orientale à Fribourg, Berne, Jérusalem et Londres, il est depuis cette année professeur d'histoire et sciences des religions à la faculté de théologie de Zurich. Conservateur pour les antiquités proche-orientales, il fait partie des initiateurs et promoteurs du projet de musée Bible+Orient *à l'université de Fribourg. Président de la Société suisse pour l'étude du Proche-Orient ancien de 1993 à 2003, il a été à l'origine de plusieurs colloques interdisciplinaires internationaux, dont* Images as media. Sources for the cultural history of the Ancient Near East and the Eastern Mediterranean (Ist millennium BCE) *(Orbis Biblicus et Orientalis 175), Fribourg, University Press et Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. Co-éditeur de la collection* Orbis Biblicus et Orientalis, *il est aussi l'auteur de nombreuses publications, dont (avec Othmar Keel)* Dieux, déesses et figures divines. Les sources iconographiques de l'histoire de la religion d'Israël, *Paris, Editions du Cerf, 2001.*

BIBLIOGRAPHIE

The Barakat Gallery. A Catalogue of the Collection, Volume 1, Beverly Hills, CA, Barakat Inc., 1985.

BECK (Pirhiya) et YEIVIN (Shmuel), «A Response to Claire Epstein's Article : Statues and Household Idols from the Golan» in *Qadmoniot* 14, 1981, 129 (en hébreu) ; repris en anglais in BECK (Pirhiya), *Imagery and Representation. Studies in the Art and Iconography of Ancient Palestine : Collected Articles* (Tel Aviv, Occasional Publications, no. 3), Tel Aviv, Emery and Claire Yass Publications in Archaeology, 2002, p. 225-227.

ELLIOTT (Carolyn), «The religious beliefs of the Ghassulians c. 4000-3100 B.C.» in *Palestine Exploration Quarterly* 109, 1977, p. 3-25.

EPSTEIN (Claire), «Basalt pillar figures from the Golan» in *Israel Exploration Journal* 25, 1975, p. 193-201.

_____., «Aspects of Symbolism in Chalcolithic Palestine» in R. Moorey, P. Parr (éds.), *Archaeology in the Levant. Essays for Kathleen Kenyon,* Warminster, Aris & Phillips Ltd., 1978, p. 22-35.

_____., «Cult Symbols in Chalcolithic Palestine» in *Bolletino del Centro di Studi Preistorici* 19, 1982, p. 63-82.

_____., «Basalt pillar figures from the Golan and the Huleh Region» in *Israel Exploration Journal* 38, 1988, p. 205-223

_____., *The Chalcolithic Culture of the Golan* (IAA Reports, 4), Jerusalem, Israel Antiquities Authority, 1998.

GAL (Zvi), SMITHLINE (Howard) et SHALEM (Dinah), «New Iconographic Aspects of Chalcolithic Art : Preliminary Observations on Finds from the Peqi'in Cave» in *'Atiqot* 37, 1999, 1*-16*.

IBRAHIM (Mo'awiyah) et MITTMANN (Siegfried), «Eine chalkolithische Stierskulptur aus Nordjordanien» in *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins* 114, 1998, p. 101-105.

KARG (Norbert), *Untersuchungen zur älteren frühdynastischen Glyptik Babyloniens* (Baghdader Forschungen 8), Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1984.

KEEL (Othmar), *Das Recht der Bilder gesehen zu werden. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder* (Orbis Biblicus et Orientalis 122), Freiburg Schweiz, Universitätsverlag et Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.

PERROT (Jean), LADIRAY (Daniel), *Tombes à ossuaire de la région côtière palestinienne au IV^e millénaire avant l'ère chrétienne* (Mémoires et travaux du Centre de Recherches Préhistoriques Français de Jérusalem, no. 1), Paris, Association Paléorient, 1980.

SEIPEL (Winfried), *Land der Bibel. Schätze aus dem Israel Museum Jerusalem,* Wien, Kunsthistorisches Museum, 1998.

SPYCKET (Agnès), *The Human Form Divine. From the Collections of Elie Borowski,* Jerusalem, Bible Lands Museum, 2000.

VON DER OSTEN-SACKEN (Elisabeth), *Der Ziegen-'Dämon'. 'Obed- und Urukzeitliche Götterdarstellungen* (Alter Orient und Altes Testament 230), Kevelaer, Butzon & Berker et Neukirchen-Vluyn, Neukirchener, 1992.

NOTES

1. Sotheby's, New York, *Antiquities and Islamic Art*, 10 December 1999, p. 97, no. 320 ; musée Barbier-Mueller, inv. no. 241-23.

2. Je retiens ce terme pour les besoins de convenance, sans impliquer une quelconque connotation péjorative ni restreindre prématurément le sens et la fonction que l'objet pouvait avoir dans l'antiquité.

3. L'objet a transité par la galerie d'un antiquaire palestinien : The Barakat Gallery, 1985, p. 175, no. PF171, apparemment sans avoir été enregistré par les autorités israéliennes (Epstein, C., 1998, pl. XXX, no. 6 n'indique pas de no. d'inventaire IDAM/IAA). L'article de C. Epstein (1988, pl. 29 :C, no. 3; cf. ibid., p. 210-211, no. 3 et remarques p. 212) reprend la photo du catalogue de galerie et semble entièrement dépendre de cette première publication. Je remercie la propriétaire actuelle de l'objet de m'avoir permis de le mentionner et de le reproduire dans cet article.

4. BLMJ 3427. Spycket, A., 2000, p. 58, no. 25. Nous remercions Mme Dr. Joan Goodnick Westenholz, conservatrice du musée, pour la permission de reproduire l'objet dans cet article.

5. Sotheby's, *Antiquities and Islamic Art*, New York, Monday, November 14, 1986, no. 35.

6. Musée du Louvre, Département des Antiquités Orientales, AO 31585. L'objet est reproduit ici avec l'aimable autorisation de Mme Annie Caubet, conservateur en chef du Département des Antiquités Orientales.

7. IM 85.51.198. Seipel, W., 1998, p. 32-33, no. 27. Nous remercions Mme Michal Dayagi-Mendels, conservatrice en chef du Samuel Bronfman Biblical and Archaelogical Museum au musée d'Israël, pour la permission de reproduire l'objet dans cet article.

8. Le nombre approximatif de 60 tient compte des exemplaires publiés à provenance certifiée, voir bibliographie dans les notes suivantes. L'on doit y ajouter les exemplaires provenant de la région d'Irbid, notamment de Sāl, dont le Prof. Siegfried Mittmann de l'Université de Tübingen prépare la publication. En attendant, nous en ignorons malheureusement tout, même le nombre de ces objets, ce qui donne à la presente étude un caractère plus que provisoire.

9. Voir bibliographie.

10. Cf. Epstein, C., 1988, p. 207 et 222, Fig. 7, p. 46.

11. Epstein, C., 1998, p. 7, Fig. 7.

12. Epstein, C., 1998, p. 50, Fig. 66.

13. Ibrahim, M., Mittmann, S., 1998, p. 101-105.

14. Ibrahim, M., Mittmann, S., 1998, 103 Abb. 2.

15. Ibrahim, M., Mittmann, S., 1998, 103 Abb. 3a; cf. Epstein, C., 1985, p. 55 Fig. 2b.

16. Epstein, C., 1998, Pl. XXX, p. 8.

17. Epstein, C., 1998, p. 230.

18. Beck, P., 1981, p. 129 (en hébreu), repris en anglais in Beck, P., 2002, p. 225-227.

19. Perrot, J. et Ladiray, D., 1980, Fig. 60 : 1; cf. en dernier lieu, Gal, Z. et al., 1999

20. Pour une interprétation des « croyances religieuses » de la population palestinienne à l'époque chalcolithique, cf. Elliott, C., 1977, p. 3-25.

21. Cf., pour une période vaguement contemporaine, les données iraniennes et syro-mésopotamiennes rassemblées par Von der Osten-Sacken, E., 1992.

22. Cf. Karg, N., 1984 ; Keel, O., 1992, p. 48-59.

Arts & Cultures

is published by the
BARBIER-MUELLER MUSEUMS
Geneva and Barcelona

Available in the following

museums bookshops in the United States

- Albuquerque Museum
- Amherst, Mead Art Museum
- Atlanta, Michael C. Carlos Museum, Emory University
- Baltimore Museum of Art
- Berkeley, University of California Art Museum
- Birmingham Museum of Art
- Boston Museum of Fine Art
- Brooklyn Museum
- Charlotte, Mint Museum of Art (North Carolina)
- Chicago Art Institute
- Cincinnati Art Museum
- Cleveland, Museum of Art
- Dallas Museum of Art
- Denver Art Museum
- Detroit Institute of Arts
- Honolulu, Academy of Arts Gallery
- Houston Museum of Fine Arts"
- Iowa City, Museum of Art
- Kansas City, Nelson Atkins Museum
- Los Angeles County Museum
- Los Angeles, Fowler Museum
- Los Angeles, J. Paul Getty Museum
- Louisville, J. B. Speed Museum
- Memphis, Brooks Museum of Art
- Miami, Center for the Fine Arts
- Minneapolis, Institute of Art
- Montgomery Museum of Fine Arts
- New Haven, Peaboby Museum of Natural History
- New Haven, Yale University Art Gallery
- New Orleans, Museum of Art
- New York, the Metropolitan Museum of Art
- New York, Museum of Modern Art
- New York, Solomon R. Guggenheim Museum
- Pasadena, Pacific Asia Museum
- Philadelphia, Museum of Art
- Philadelphia, University of Pennsylvania, Museum of Archaeology & Anthropology
- Phoenix Art Museum
- Portland Art Museum
- Princeton, University Art Museum
- Providence, Museum of Art
- Raleigh, North Carolina Museum of Art
- Saint Louis Art Museum
- Salem, Peabody Essex Museum
- San Francisco, Asian Art Museum
- San Francisco, California Palace of the Legion of Honor
- Santa Fe, Museum of New Mexico
- Seattle Art Museum
- Stanford, Cantor Arts Center
- Tampa Museum of Art
- Tucson, Arizona State Museum
- Virginia Museum of Fine Art
- Washington D.C. Museum of African Art








Au cœur de la ville de Barcelone :
Le musée Barbier-Mueller d'art précolombien

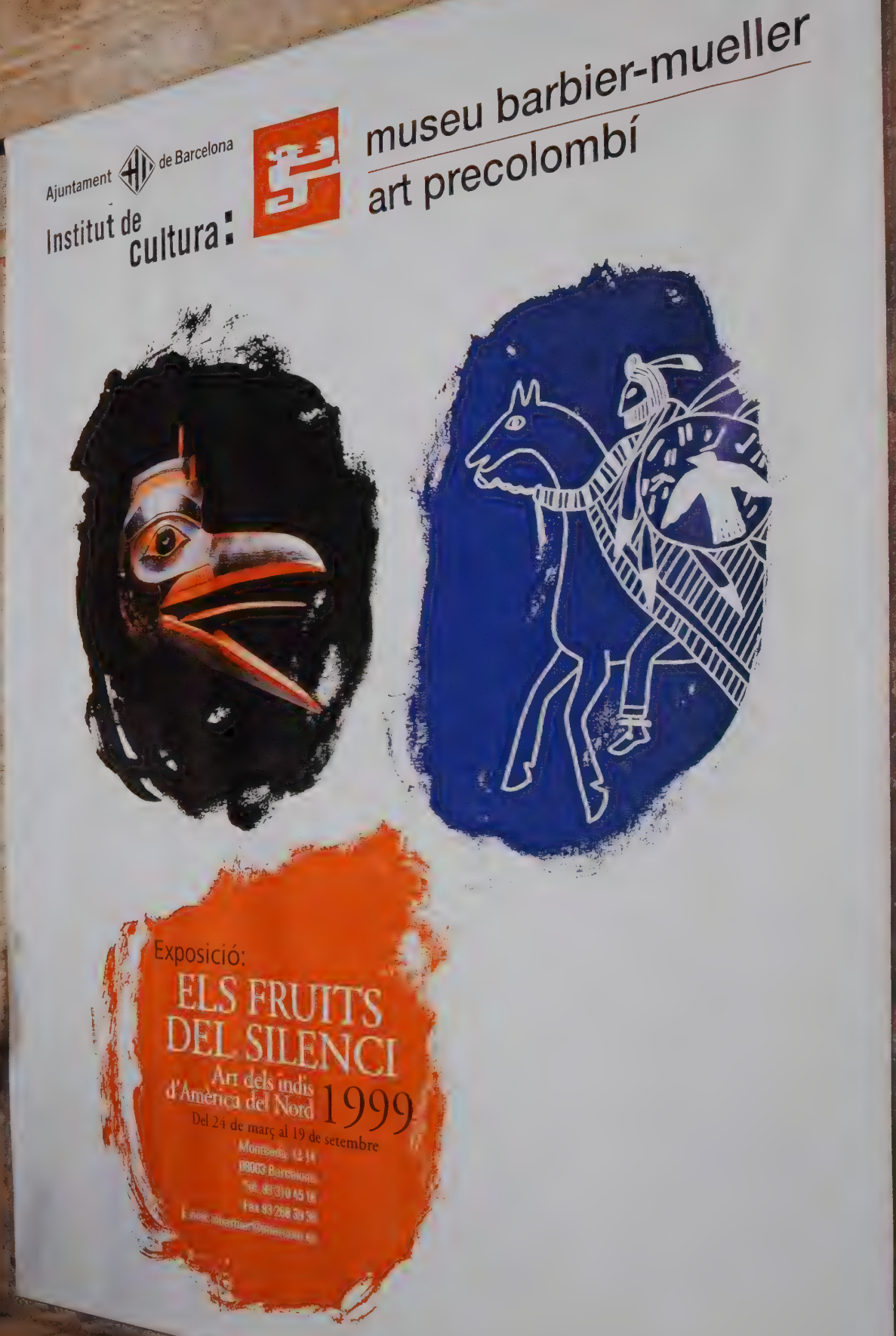




Fig. 2.

Un musée au cœur de Barcelone

Au retour de son premier voyage aux Indes, Christophe Colomb est reçu à Barcelone par la reine Isabelle de Castille et le roi Ferdinand de Catalogne et d'Aragon ; il ramène des objets que les monarques voient pour la première fois. Toujours à Barcelone, mais en 1997, Jean Paul Barbier-Mueller, qui n'est pas barcelonais, pas plus sans doute que ne l'était Colomb, nous a en quelque sorte rappelé ce geste d'offrande.

Ce qui se passa en mars 1493 à Barcelone, la narration de Björn Landström sur l'accueil que les Rois Catholiques réservèrent à Colomb en rend compte : « la ville fut parée comme pour une fête et, lorsque l'Amiral et sa suite parvinrent à ses abords, ils le reçurent (...) Il leur fit alors le récit du voyage et décrivit les îles avec leur fraîche végétation et leurs habitants dévêtus (...) **(fig. 1)**. Ses hommes d'équipage portaient des cages remplies de perroquets, de cochons d'Indes et de petits chiens qui ne pouvaient aboyer. Ils ouvrirent des barils contenant d'étranges poissons en saumure et des coffres pleins de coton, d'aloès, d'épices et de peaux de grands iguanes. Ils leur montrèrent des arcs, des flèches et des massues, et l'Amiral leur parla des indiens caraïbes mangeurs de chair humaine ou cannibales, ainsi que des sirènes face à Monte Christi, mais il les assura n'avoir jamais vu aucun des monstres que les cosmographes disent peupler les îles du bout du monde. Puis il leur montra l'or : couronnes d'or, ornements d'or martelé, pépites d'or, poudre d'or **(fig. 2)**. Les souverains s'agenouillèrent, et avec eux toutes les personnes présentes, rendant grâce à Dieu d'avoir mis ces merveilles à leur portée. Le chœur entonna un *Te Deum*, et les chroniques disent que tous les yeux se remplirent de larmes exprimant une indicible joie ».



Fig. 1.

Il semble que Colomb fut réellement ébloui par les merveilles d'Amérique et surpris par les us et coutumes de ces terres d'outremer qu'il crut toute sa vie être les Indes **(fig. 3)**. Le premier chroniqueur à publier au sujet de la découverte et à s'entretenir personnellement avec Christophe Colomb au retour de ses périples, comme le ferait - si cela était possible - un journaliste d'aujourd'hui, allait être Pedro Mártir de Anglería, devenant ainsi l'auteur du premier livre d'histoire du Nouveau Monde, intitulé « Décades du Nouveau Monde », dont les textes parurent en latin en 1516. Né à Arona, l'italien Mártir de Anglería était un humaniste et s'appelait en réalité Pietro Martire di Anghiera. Résidant au Royaume de Castille sous les ordres du roi Don Carlos, il fut nommé membre du Conseil Royal des Indes.
Recueillant les impressions de Christophe Colomb, Martire di Anghiera écrit : « Je ne fais nul cas de l'or et des pierres précieuses. Ce qui m'époustoufle, c'est l'industrie, l'art avec lequel l'œuvre avantage la matière. J'ai vu mille figures et mille visages que je ne saurais décrire. Il me semble n'avoir jamais rien vu dont la beauté puisse attirer autant le regard des hommes » **(fig. 4 et 5)**.

Fig. 1. *Cette gravure sur bois montre Colomb et ses compagnons abordant les premières îles qu'ils découvrirent dans les Grandes Antilles, notamment Hispaniola, aujourd'hui partagée entre Haïti et Saint-Domingue. On ne connaît pas l'auteur de cette illustration extraite de l'édition de Bâle dans laquelle le découvreur raconte son premier voyage.*
Tiré de R.H. Major.

Fig. 3.

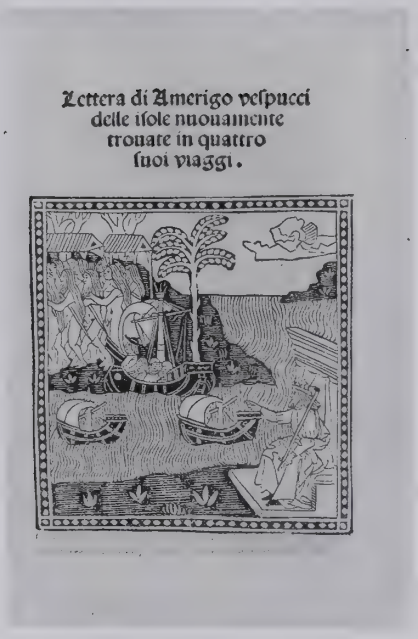




Fig. 4.

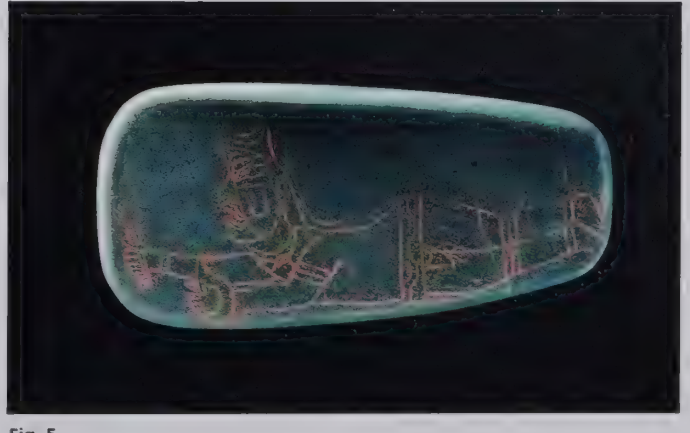


Fig. 5.

Fig. 2. *Colomb ramena peu d'or à la suite de ses quatre voyages. Ce furent Cortez et Pizzare qui en 1521 et en 1532 en obtinrent de grandes quantités en détruisant les empires aztèque et inca. Ici, nous pouvons observer une pièce en feuille d'or repoussé faisant peut-être partie de la coiffe d'un notable. 200 avant à 700 après J.-C. Pérou. Mochica. Haut. 27, 5 cm. Inv. 532-79.* Musée Barbier-Mueller d'art précolombien, Barcelone.

Fig. 3. *La reconnaissance de l'existence d'un Nouveau Continent fut postérieure au décès de Colomb qui crut d'ailleurs toujours être arrivé aux Indes. La première carte du Nouveau Continent fut réalisée par Amerigo Vespucci. C'est en 1538, dans la carte cordiforme de Mercator, que le nom d'America s'appliquera pour la première fois aux deux parties du Nouveau Monde.* Page de titre de la lettre de Vespucci racontant ces quatre voyages.

Fig. 4. *Le musée Barbier-Mueller d'art précolombien de Barcelone présente des œuvres de cultures maya, aztèques, mais aussi des pièces provenant de cultures encore peu connues qui méritent d'être montrées tant pour leur indiscutable force esthétique que pour leur valeur de témoignage. Réalisée en pierre volcanique, cette figure semble représenter un stéréotype de guerrier et non pas un individu en particulier. 800-1500 après J.-C. Costa Rica. Haut. : 83 cm. Inv. 521-4.* Musée Barbier-Mueller d'art précolombien, Barcelone.

Fig. 5. *Le fonds du musée de Barcelone contient des objets provenant exclusivement du continent américain et datant de 3000 ans avant à 1600 ans après J.-C. Des œuvres d'une facture proche de l'abstraction y sont présentées ainsi que des créations très minutieuses et raffinées comme ce personnage représenté sur cette hachette en jade et qui tient une torche allumée. 800-400 avant J.-C. Mexique. Olmèque. Long. 12 cm. Inv. 501-18.* Musée Barbier-Mueller d'art précolombien, Barcelone.

Attirer autant le regard

Je me risquerais quant à moi à dire qu'avec chaque livre, chaque exposition, Jean Paul Barbier-Mueller cherche à prolonger le regard ému et respectueux que nous transmet le chroniqueur. Et il y parvient grâce à la complicité résolue de la mairie de Barcelone, dans le seul musée public de toute l'Espagne à avoir entrepris une quête systématique de pièces précolombiennes. Dès que sont disponibles des pièces de qualité, légalement exportées ou provenant d'anciennes collections, la famille Barbier-Mueller alimente les fonds en y déposant de nouvelles œuvres, dont peuvent ainsi bénéficier les visiteurs. Leur est offerte une collection dénuée de toute visée ethnographique, tel un inventaire du passé de l'Amérique, rigoureux et remarquable par ses qualités esthétiques et l'originalité de ses objets **(fig. 6)**.
Et d'ailleurs, qui sait ? Il se peut que quelques-unes des pièces du musée Barbier-Mueller d'art précolombien de Barcelone soient semblables à celles qui y furent débarquées en 1493. Il s'agit du second musée imaginé par Jean Paul Barbier-Mueller ; il aurait pu l'installer ailleurs, mais la conviction du collectionneur associée à celle des Barcelonais a fait de cette idée hors du commun une réalité.



Fig. 6.

Le musée Barbier-Mueller d'art précolombien situé en face du musée Picasso, a été parrainé par la Reine Sofía, qui en a présidé l'inauguration le 27 mai 1997. Il contient plus de deux cent objets qui portent leurs cinq mille ans d'âge avec une incomparable modernité **(fig. 7)**. Ses salles brossent le portrait d'un très vieil univers, ses collections évoquent l'existence de milliers de mains de maître, celles des



Fig. 7.

Fig. 6. *Les objets du musée proposent, selon l'intérêt du visiteur, diverses pistes de réflexions. Nous ne connaissons pas, sans témoignage écrit, la signification d'un grand nombre d'entre eux, ni à qui ils appartinrent. Cependant, grâce à eux, nous pouvons nous rapprocher de l'ingéniosité des gens qui utilisèrent des œuvres comme ce masque en terre cuite. Colombie. Calima, style Ilama. 1000 ans avant J.-C. Haut. : 15,9 cm. Inv. 531-17.* Musée Barbier-Mueller d'art précolombien, Barcelone.

Fig. 7. *Cette figure au crâne déformé intentionnellement selon l'idéal de beauté des Olmèques et qui adopte la position des joueurs de pelote indique une grande maîtrise du travail de la pierre (serpentine) en raison de la simplicité avec laquelle elle suggère le mouvement. Environ 600 à 500 avant J.-C. Haut. : 10 cm. Mexique. Olmèque. Inv. 501-4.* Musée Barbier-Mueller d'art précolombien, Barcelone.

Fig. 8.



hommes qui peuplaient alors les villes de Méso-Amérique, les villages d'Amazonie et d'Amérique Centrale, les Andes et les côtes du Pacifique. L'héritage de ces cultures y est conservé. Ce que renferme les vitrines rappelle l'essentiel de nombreuses vies disparues. Combien de visages se cachèrent-ils derrière ce masque ? Qui but dans ce verre ? Quels noms ces objets portaient-ils ? Autant d'objets, autant d'idées que de fermes volontés protègent encore, pour recomposer l'histoire **(fig. 8)**, pour ne pas être seuls, pour que nous nous comprenions.

Se rencontrer et se comprendre

Aujourd'hui, que reste-t-il de ces cultures ? Quelle force gardent-elles au sein des cultures vivantes d'Amérique et des contacts que celles-ci entretiennent avec l'Europe ? Il est surprenant de voir la découverte de Christophe Colomb se reproduire, encore et encore de nos jours : comme nous savons peu de chose de l'Amérique et que pouvons-nous parvenir à en connaître ? Pourtant, l'Amérique, la Catalogne et l'Espagne ont échangé et échangent encore des flux constants de populations. Ce musée, espace idéal de réciprocité avec l'Amérique Latine, met l'accent sur la dimension internationale de Barcelone et s'offre tel un foyer permanent où se forgent des réseaux de connaissance et de collaboration qui en dépassent largement les limites physiques. Outre l'empreinte des anciens artisans, comme celui qui fabriqua ce bol orné d'admirables jaguars **(fig. 9)**, il y a dans ce musée le passé et la rencontre. Ce qu'il apporte ? Le loisir de laisser libre cours

Fig. 8. *Ces petites amulettes de pierre percées pour en permettre le port sont une variété des ces « zémis », images magiques et sacrées trouvées par Colomb chez les Arawak des Grandes Antilles et chez leurs parents des Bahamas. 500-1000 après J.-C. Grandes Antilles, Taïno. Haut. : 9,8 et 7,3 cm. Inv. 526-2 et 526-3. Ancienne collection Josef Mueller. Acquis avant 1939 de Charles Ratton.* Musée Barbier-Mueller d'art précolombien, Barcelone.

Fig. 9. *On peut voir sur la surface extérieure de ce récipient en pierre la représentation du jaguar, animal auquel on attribuait des pouvoirs surnaturels. 1150-550 avant J.-C. Mexique. Xochipala. Diamètre : 24 cm. Inv. 500-15.* Musée Barbier-Mueller d'art précolombien, Barcelone.

Fig. 9.



à l'imagination, quelque chose qui nous manquait avant d'acheter le ticket d'entrée. En d'autres lieux, nous verrions des images, écouterions des récits ou lirions des livres ; quelqu'un prendrait une photo, raconterait ou écrirait pour nous... mais les histoires secrètes que renferment les objets d'un musée ont un charme que photographies, textes et voix n'ont pas le pouvoir d'évoquer ; ici, il n'y a que le regard du spectateur, ni plus, ni moins : s'il ose, pour un instant le passé sort de l'oubli **(fig. 10 et 11)**.

Conserver et poursuivre la quête

Les musées créés par un collectionneur éveillent chez le spectateur une curiosité supplémentaire. Malgré l'absence d'intermédiaire (ce qui est vrai en cet instant), il faut bien reconnaître qu'il y a quelqu'un derrière toute collection, la personne qui a conservé ou cherché, puis finalement choisi chaque objet. Attachée à l'Amérique par de multiples liens, et pas uniquement par la langue, l'Espagne n'a pourtant jamais accordé beaucoup d'attention aux peuples antérieurs à l'arrivée de Colomb. Aux côtés du fameux trésor des Quimbayas, le musée d'Amérique de Madrid montre il est vrai de belles sculptures, mais ses finalités ne sont pas celles d'un musée d'art. Certes ses collections n'ont pas été sélectionnées en vertu d'un principe esthétique, mais plutôt comme un témoignage de la culture d'autres peuples. A l'opposé, la collection Barbier-Mueller, entamée en 1918 par Josef Mueller, grand connaisseur en matière de peinture, pourrait être accusée de pécher par excès d'esthétisme. Pendant la Première Guerre mondiale, Josef Mueller, qui à moins de trente ans possédait déjà d'importantes œuvres de Picasso et Matisse, appliqua son regard aigu aux pièces précolombiennes que les grands marchands de Paris où il s'était installé lui proposaient. Vers le milieu des années cinquante, soit un quart de siècle avant sa mort, sa fille Monique et son gendre Jean Paul Barbier-Mueller reprirent le flambeau depuis la ville de Genève **(fig. 12)**.

Fig. 10



Fig. 11



Fig. 10. *Intérieur d'une salle d'exposition consacrée aux œuvres de Basse-Amazonie. Lors de l'ouverture du musée cet ensemble, le plus important au monde, fut très remarqué.* Photo Espai d'Imatge, Barcelone.

Fig. 11. *Vue partielle d'une exposition temporaire sur l'art des Indiens d'Amérique du Nord. Les expositions, la publication de catalogues scientifiques, la fonction éducative ainsi que la diffusion de l'art précolombien grâce à des expositions itinérantes sont les principaux objectifs du musée. L'Association des Amis aide à promouvoir des activités autour de ces manifestations.*



Fig. 12. *Monique et Jean Paul Barbier-Mueller, les généreux collectionneurs.*

Rendre hommage

La famille Barbier-Mueller a récemment accepté de prolonger le prêt de sa collection à la ville de Barcelone. Pour la Catalogne et l'Espagne, il s'agit là d'un enrichissement dont nous n'apprécions peut-être pas la portée à sa juste valeur. Compte tenu des très fortes affinités qui unissent les créations de cet art à l'art moderne et aux grands peintres contemporains, un tel ensemble d'œuvres précolombiennes me semble la représentation idéale d'une émotion, à l'instar de l'abstraction pour la peinture contemporaine.

Passer sous silence de telles cultures est une forme de domination et d'oubli à laquelle vient désormais remédier l'échange qu'instaure le musée. Comme dirait l'un de mes amis, né en Amérique du Sud et vivant pour l'heure à Barcelone, ce n'est pas un hasard si ce sont justement les Catalans, tout d'abord exclus de la conquête, puis si actifs durant la colonisation, qui accueillent aujourd'hui ce musée. Non que nous ayons agi de façon irréprochable et entièrement désintéressée, mais parce qu'il est indubitable que nous voulons aujourd'hui continuer à vivre le contact, dans le respect, de la même façon que nos émigrants se sont intégrés au tissu productif de l'Amérique Latine et à sa culture.

BIOGRAPHIE

Anna Casas Gilberga est née à Barcelone en 1959. Licenciée en géographie et histoire, elle s'est spécialisée dans l'histoire du Moyen Age à l'Université de Barcelone en 1985 ; en 1993 elle a aussi étudié les Beaux Arts dans la même université. Depuis 1986, elle s'est orientée vers l'organisation et la promotion des activités culturelles, principalement les expositions et les publications. Depuis 1996, elle est la directrice du musée Barbier-Mueller d'Art précolombien de Barcelone.





Masques de la Haute-Amazonie

Helmut Schindler

Le Rio Negro traverse le nord du bassin de l'Amazonie en Amérique du Sud et se jette dans ce gigantesque fleuve qu'est l'Amazone, en aval de l'actuelle ville de Manaus. Quant au Rio Içana, tel qu'on le nomme au Brésil, il est l'un des principaux cours d'eau situé sur la rive droite du Rio Negro et prend le nom de Rio Vaupés dans son cours supérieur en Colombie. Les masques-costumes décrits ci-dessous **(fig. 6 et 7)** ont été réalisés par les Cubeo ou Kobewa, un peuple qui compte quelques milliers d'individus vivant sur les bords du Rio Vaupés et certains de ses affluents **(fig. 1).**

L'immense territoire recouvert par la forêt tropicale à l'ouest du Rio Negro est connu des ethnologues comme le nord-ouest de l'Amazonie. En dehors des Cubeo et des immigrants n'ayant aucun lien avec les Indiens, des douzaines d'autres peuples indiens, appartenant à diverses familles linguistiques vivent encore dans cette région. Chaque fois que l'on mentionne ici des peuples ou des groupes ethniques, il s'agit de communautés, autrefois désignées sous le nom de « tribus » – un terme qui n'est plus guère politiquement correct à l'heure actuelle.



Fig. 1. *Rapides de Taiasu sur le Rio Vaupés.*


Mer des Caraïbes
Océan Atlantique
Océan Pacifique
VÉNÉZUELA
Trinidad
Orénoque
Monagrillo
Magdalena
ANDES
COLOMBIE
GUYANE
CUBEO
AMAPA
Macapá
Équateur
ÉQUATEUR
CORDILLÈRE DES
Aguarico
KARIHONA
Vaupés
MAKUNA
Rio Negro
Japura
Nuevo Rocafuerte
Putumayo
Amazone
AMAZONAS
Manaus
Santarem
Marajó
Belem
Napo
Tigre
Pastaza
Pastaza
Ucayali
Juruá
Tefé
Madeira
Tapajós
PARÁ
Purus
Xingu
Yarinacocha
Marañon
Huallaga
Kotosh
BRÉSIL
RONDÔNIA
PÉROU
MATO GROSSO
Urubamba
Apurimac
BOLIVIE
N

Les Cubeo résidaient encore au XX[e] siècle dans des maisons communautaires appelées *maloca*. Construites dans des clairières défrichées au sein de la forêt tropicale, elles mesuraient jusqu'à trente-cinq mètres de long sur vingt-cinq mètres de large **(fig. 2).** Durant les fêtes rassemblant la communauté, elles pouvaient héberger cent personnes, qui suspendaient leur hamac - matériel de couchage habituel dans cette région - aux poutres du plafond. Les maisons communautaires étaient passablement éloignées entre elles, et il fallait souvent plusieurs heures, voire des journées entières pour se rendre de l'une à l'autre. Les Indiens utilisaient généralement des sortes de pirogues appelées canoës, qui leur servaient à naviguer à travers les nombreux méandres de ces voies fluviales.



Fig. 2. *Intérieur de la maison du chef de tribu à Cucuru-cuara. Rio Aiary*
Groupe ethnique Siusi

Pour ce qui est de leur agriculture, les habitants de l'Amazonie pratiquent le défrichage. Au début de la saison sèche, ils défrichent un morceau de forêt aux alentours de leur *maloca*, et quelques semaines plus tard, avant que la saison des pluies ne s'installe, ils brûlent les arbres et les buissons qui ont séché entre-temps. Au milieu des branches et des troncs calcinés qui jonchent le sol, la famille procède à de nouvelles plantations. Au cours des années suivantes, ces cultures donnent de moins en moins, en raison de la maigre fertilité de la terre. Aussi les hommes déboisent-ils généralement chaque année une nouvelle parcelle de terrain, tandis que les anciennes plantations sont peu à peu envahies par la forêt vierge.

Lorsqu'au XIX[e] siècle, les premiers explorateurs scientifiques ont rendu visite aux Amazoniens du Nord-Ouest, la plupart d'entre eux croyaient avoir affaire à des peuples primitifs intacts, oubliés de l'histoire, menant leur vie comme ils l'avaient toujours fait depuis des millénaires. A l'heure actuelle, cette conception est totalement réfutée. En effet, après le débarquement de Christophe Colomb dans le Nouveau Monde, des maladies sans cesse importées d'Europe avaient pris la forme d'épidémies et contaminé les Indiens, décimant dans certaines communautés 80 à 90% de la population. Ce phénomène devait entraîner pour une part la complète disparition de nombreux groupes ethniques, ainsi que d'importants exodes. De plus, missionnaires, marchands, chasseurs d'esclaves, récolteurs de caoutchouc et colons s'étaient enfoncés dans la terre natale des peuples indiens pour poursuivre leurs divers objectifs. Les Indiens avaient appris à évaluer les articles de quincaillerie et les autres marchandises apportées par les Blancs ; introduites par les Européens, les bananes et la canne à sucre font partie des espèces végétales les plus connues qui se sont rapidement répandues. Tous ces facteurs ont été à l'origine de grands bouleversements économiques et sociaux.

Certains peuples indiens du Nord-Ouest de l'Amazonie fabriquaient des masques en *tapa*, notamment pour leurs fêtes communautaires, qui avaient lieu au mois de mars, lorsque les fruits des palmiers pêchers étaient mûrs. A cette époque, les Cubeo organisaient des cérémonies à la mémoire de leurs défunts, appelées aussi fêtes des morts. Il semble que ces fêtes ne soient plus célébrées depuis quelques décennies.



Fig. 3. *Le liber est dégagé de l'écorce. Cubeo, Kobéria. Rio Cuduiar.*



Fig. 4. *Les bandes de liber constituant la frange sont fixées à une cordelette en liane qui est ensuite cousue avec la frange sur la tunique du masque.*

Le *tapa* (mot employé pour les masques) provient d'arbres appartenant à l'espèce des ficus, donc de la famille des figuiers. L'écorce possède un support fibreux, le liber, qui enveloppe le bois de l'arbre. Les hommes ôtent d'abord la couche extérieure croûteuse de l'écorce pour dégager le liber. Frappé à coups de battoir, le liber se distend et se sépare du tronc, ce qui en facilite le détachement **(fig. 3).** Les Indiens ramollissent cette substance dans l'eau, ôtent les restes d'écorce et la battent à nouveau, afin que les fibres se dilatent davantage et s'enchevêtrent les unes dans les autres. C'est ainsi qu'est fabriqué le *tapa*.

Pour ce qui est de la tunique et de la tête des masques-costumes, les Cubeo choisissaient une sorte de ficus produisent un *tapa* clair, sur lequel les peintures ressortent mieux **(fig. 4).** En revanche, pour les manches, ils utilisaient un *tapa* brun. La partie inférieure de la tunique était bordée de franges en feuilles de palmier. Elles dissimulaient au moins jusqu'aux genoux les jambes des porteurs de masques et leur descendaient parfois même jusqu'aux pieds.

Pour leur peinture, les Indiens utilisaient entre autres de la couleur noire. Ils l'extrayaient soit du charbon de bois, soit de la suie qui se



Fig. 5. *Danse des bouviers. Rio Cuduiar.*

déposait au plafond lorsqu'ils faisaient du feu, et qu'ils récupéraient en grattant les poutres. Pour obtenir du jaune, ils se servaient d'une glaise qui affleurait sur les rives. Quant au rouge, il leur était fourni par les fruits, l'écorce ou les racines du fameux rocouyer, le *bixa orellana*. Recouverts de piquants mous, les fruits du rocouyer, qui ont la taille d'un œuf de poule, ne sont pas sans rappeler les bogues de nos châtaignes. L'intérieur de l'enveloppe contient de nombreuses graines environ de la grosseur d'une tête d'allumette, encastrées dans une masse crémeuse rouge. La couleur rouge servait notamment à la peinture du corps et des masques. Mais au fil des années, celle-ci a tendance à passer, même si l'on conserve les masques dans l'obscurité. Tenter de la raviver irait à l'encontre de toutes les normes de restauration en vigueur à l'heure actuelle. Néanmoins sur les photos de ces objets, les techniques modernes de l'informatique permettent aisément de rétablir la magnificence de la couleur initiale.

Revêtus de leurs masques, les Cubeo campaient les habitants de la forêt. Ils ne faisaient aucune différence entre des êtres que tout le monde considère comme réels, et d'autres, qui n'étaient que le fruit de leur imagination : abusés par la drogue, ils en voyaient sans cesse dans leurs hallucinations ou durant leurs parties de chasse. Les masques d'animaux désignaient des mammifères (singes et paresseux), des reptiles et des batraciens (serpents et grenouilles), des insectes **(fig. 5)** (araignées et guêpes), des oiseaux (hiboux, perroquets et hirondelles), ainsi que diverses sortes de poissons. S'ajoutaient à cette faune de redoutables nains, des géants armés de gourdins, menaçant les chasseurs en forêt, ainsi que d'autres monstres.

Le musée Barbier-Mueller possède deux de ces masques des Cubeo. Ils faisaient partie depuis 50 ans d'une collection allemande que Maurice Saclier d'Arquian de Bruxelles lui a cédés en 1968. Selon toute probabilité, ces masques proviennent de la collection Zarges, qui se trouve en grande majorité au Völkerkunde-Museum de Stuttgart. (Une partie de cette collection, qui s'est égarée durant les troubles de la Seconde Guerre mondiale, pourrait avoir été acheminée à l'époque d'abord à Bâle, puis à Bruxelles.) En fait, la collection Zarges devrait porter le nom de Hermann Schmidt, car c'est ce dernier qui a acheté les masques aux Cubeo entre 1907 et 1909.





Si l'on s'en réfère au matériel de comparaison, l'exemplaire reproduit **fig. 6** est probablement un masque représentant la larve du scarabée *pekà penkünkü*, sur lequel on ne possède guère plus d'informations. Néanmoins, d'autres animaux seraient susceptibles d'entrer en ligne de compte , seul l'artiste, malheureusement disparu depuis longtemps, aurait pu apporter davantage de précisions. Le masque de la **fig. 7** désigne avec une relative certitude le nain « Mâkukö » , qui tue les gens à l'aide d'une sarbacane et de flèches empoisonnées.

Fig. 6 . *Autre Masque des Cubeo représentant la larve du scarabée* pekà penkünkü *Haut. 137 cm. Inv. 994.25A.* Musée Barbier-Mueller

Fig. 7. *Autre masque des Cubeo. Il figure le nain* Mâkukö *qui tue les gens à l'aide d'une sarbacane et de flèches empoisonnées. Haut. 140 cm. Inv. 994-25 B.* Musée Barbier-Mueller

C'est un petit homme avec une grande barbe et un démon redouté » (Koch-Grünberg 1910/II, 176 et 178 ; cf. 177 et 180). La bande noire sous le visage lunaire est peut-être une indication de barbe. Il n'existe qu'une seule description de mise en scène de ce masque : celui qui le portait détenait une sarbacane et faisait semblant d'abattre un singe **(fig. 8).**

Les peuples voisins des Cubeo, dans un rayon plus ou moins étendu, fabriquaient eux aussi ce genre de masques, qui présentent tous une caractéristique commune : le torse de ceux qui les portaient était enveloppé d'un vêtement en *tapa*. Cependant, les groupes ethniques du Nord-Ouest de l'Amazonie ne prévoyaient pas tous des manches ni même de simples ouvertures latérales pour les bras : les bras du danseur restaient le plus souvent à l'intérieur du masque-costume. Chez les Cubeo, la tête du danseur se trouvait généralement dans l'encolure de la tunique ou dans la partie inférieure de la tête du masque. En revanche, chez les groupes ethniques voisins, la tête du masque reposait sur le sommet de la tête du danseur et se composait selon les cas d'une partie en bois peinte, d'un tressage de vannerie recouvert de *tapa*, ou des os du crâne d'un animal sauvage. Comme en témoignent les exemples de masques rassemblés depuis 1790 dans divers musées d'Europe, le tressage de vannerie recouvert de *tapa*, jadis exécuté avec une grande habileté, représentait une tête d'animal, parfois même bicéphale. A la fin du XX^{e} siècle, les auteurs de ces masques se sont contentés de fabriquer une simple corbeille pour la tête, dont le tressage est évidemment beaucoup plus rapide. La précipitation croissante qui caractérise le monde moderne est même parvenue à gagner les natifs de l'Amazonie !



Fig. 8. *Pantomime des démons de la forêt ou de la divinité de la forêt* Mákukö. *La divinité tue le singe bondissant (lui aussi fait en liber d'écorce).*

Les Cubeo peignaient toutes les surfaces des masques, ce qui est rarement le cas chez les peuples voisins. Ces différentes surfaces étaient divisées en plusieurs sections par des bandes horizontales et verticales, qui, dans de nombreux exemplaires, étaient décorées de motifs de losanges **(fig. 9).** Ils avaient recours à d'autres motifs tels que des triangles, des rectangles, des taches rondes, des cercles ou des segments de cercle **(fig. 10).** D'autres ornements encore se composaient de signes en forme de Z, ayant éventuellement subi l'influence des rinceaux ou des feuillages baroques, et généralement associés à des triangles.

Il est possible que ces masques-costumes en *tapa* ne correspondent pas à une tradition très ancienne, mais qu'ils représentent une innovation du XVIII[e] siècle, qui s'est répandue par la suite dans le Nord-Ouest de l'Amazonie. Non seulement les Cubeo, mais aussi d'autres peuples de cette région, comme les Makuna, les Letuama, les Tanimuka ou les Karihona pourraient avoir repris la tradition des danses masquées de leurs voisins parlant l'arawak, à savoir les Yukuna ou les Kabiyari. C'est du moins ce que l'on racontait encore au XX[e] siècle aux explorateurs.

Chez les Cubeo, les masques sont en partie apparus en même temps que les chants typiques associés à chaque figure de masque, raison pour laquelle certaines de ces paroles ne sont pas comprises par les Indiens eux-mêmes. Cette référence à une récupération récente mérite également d'être soulignée parce que la mémoire historique des Indiens d'Amazonie n'a pas coutume de remonter si loin, comme on ne cesse de le constater.

Chez les Cubeo, les fêtes des morts accompagnées de danses masquées mettaient en évidence deux vérités toutes simples : d'abord, chaque mort vient troubler l'ordre social, car la perte d'une personne exige une restructuration de la société ; ensuite, le pouvoir procréateur est considéré comme un obstacle à la mort ou comme une victoire remportée sur elle.

Durant ces fêtes, la principale boisson pour les hommes comme pour les femmes était une sorte de bière, obtenue à partir d'un fruit de palmier, le *pupunha* ou *chontadura (bactris gasipaes)*, qui mûrit en mars. Malgré la fermeté de sa chair, ce fruit pourrait évoquer une pêche en raison de sa taille et de sa couleur jaune rougeâtre. Aussi désigne-t-on parfois cette plante sous le nom de palmier pêcher. Les hommes consommaient aussi du coca et du *yaje*. Le coca produit un effet stimulant comme le thé ou le café. En revanche, le *yaje* ou *ayahuasca*, ainsi que l'on désigne localement cette boisson amère fabriquée à partir de lianes, est hallucinogène. Aujourd'hui, on peut réserver sur Internet des voyages en Amazonie pour accéder, grâce à ce breuvage, à des révélations plus profondes ou à des illuminations.



Fig. 9. *Personnage revêtu d'un masque avec motifs en forme de losanges. En arrière-plan, la façade peinte d'une maison communautaire.*



Fig. 10. *Personnage portant un masque en forme de jaguar, avec motifs circulaires et soufflant dans un pot en céramique*

Cette fête des morts des Cubeo illustrait de multiples façons l'ingérence de l'inconnu dans l'environnement familier, l'irruption du monde extérieur, et partant, du désordre dans la vie quotidienne, dans le foyer communautaire. En apparaissant masqués, les hommes incarnaient ce message. Les Cubeo obéissaient à une organisation patrilocale et patrilinéaire : en d'autres termes, les hommes restaient dans leur habitation après le mariage, alors que les épouses venaient vivre chez leur mari. Les femmes étaient donc toujours des « outsiders ».

Aussi devaient-elles rester, elles et leurs jeunes enfants, dans la partie arrière de la *maloca*, qui était séparée du reste du bâtiment par un écran de feuilles et possédait une entrée propre.

Le devant de la *maloca* était réservé aux hommes de la maison et aux invités masculins. Tant que les hommes ne portaient pas leurs masques, ils se comportaient avec dignité. Ils accueillaient leurs invités masculins à la porte d'entrée par des discours cérémonieux. Revêtus de leur tenue d'apparat, ils apportaient dans cette partie de la maison les trompes rituelles que les femmes n'avaient pas le droit de voir. Ces instruments, dont les sons mélancoliques et lancinants se faisaient entendre durant toute la fête, étaient considérés comme l'incarnation et la voix des ancêtres. Mais il ne faut pas oublier que dans le monde des vivants, ces ancêtres qui se manifestaient sous forme de trompes rituelles étaient en même temps des « outsiders » : après une brève visite, ils réintégraient leur propre royaume.

Les hommes masqués exprimaient avec force l'irruption du monde extérieur dans le foyer qui, d'habitude, se trouvait en sécurité. Ils pénétraient dans l'habitation et en prenaient possession pendant quelque temps. Bon nombre d'entre eux tenaient dans leurs mains des bâtons ou des perches, des instruments de musique et des figures d'animaux, leur servant à mettre en évidence leurs caractéristiques respectives. A l'aide de leurs instruments et de chants qui comprenaient seulement quelques paroles, ils évoquaient leur personnage par diverses pantomimes **(fig. 11)**.

Les visiteurs venus d'ailleurs étaient à la fois considérés comme des parents ou des invités d'honneur, mais aussi comme une menace éventuelle. De part et d'autre, on se soupçonnait mutuellement : l'un d'entre eux n'allait-il pas recourir au poison ou se livrer à quelque acte maléfique ? Du coup, chacun se protégeait à sa manière : les hôtes mâchaient un morceau de *tapa* des masques de jaguar, et les invités portaient un sachet au cou.

Durant la fête, les femmes poussaient sans cesse des lamentations, notamment lorsque les trompes rituelles retentissaient dans la section des hommes. La sphère des femmes était toujours en butte à des



Fig. 11. *Danseurs masqués du Nord-Ouest de l'Amazonie.*

attaques burlesques de la part de la gent masculine. Le premier soir, de jeunes garçons portant des figures de lézard faisaient irruption et tentaient d'associer les filles à leur tapage. Dès ce moment-là, on commençait à feindre l'effroi, à rire et à pousser des cris d'excitation, qui ne cessaient de peupler l'atmosphère les jours suivants. Les jeunes garçons étaient bientôt suivis à grand bruit par des garçons plus âgés, exécutant une danse à pas lourds, durant laquelle ils essayaient de bousculer les femmes. C'est alors que surgissaient les danseurs masqués adultes, dont les pas saturaient l'air de poussière. Les jeunes garçons faisaient une nouvelle entrée pour arroser le sol de bière, et en profitaient pour se bombarder de ce breuvage épais et en asperger les femmes.

Pendant les trois jours que durait la fête, il était fait fortement allusion à l'antagonisme des sexes et aux relations sexuelles. Les hommes masqués dansaient dans la section des femmes, bousculaient les participantes, tombaient sur elles pendant que les autres femmes couraient dans tous les sens en poussant des cris perçants. Ils en prenaient quelques-unes à part, les jetaient à terre et trois ou quatre d'entre eux se roulaient sur elles. C'étaient surtout les femmes d'un certain âge qui étaient victimes de ces jeux rituels brutaux, alors qu'au quotidien, elles jouissaient du privilège de se voir adresser des propos grivois.

Les hommes masqués apportaient aussi dans la section des femmes des figures d'animaux dangereux qu'ils étaient censés avoir tués, tels que des jaguars ou des caïmans. Mimant la cuisson de cette viande dans un pot au-dessus du feu, ils faisaient en sorte qu'une fumée âcre et fétide s'en exhale.



Fig. 12. *Dessin pariétal représentant des danseurs masqués. Rio Vaupés.*

Le troisième jour, de jeunes hommes masqués divertissaient le public en exécutant la danse du pénis. Arborant devant eux de grands membres en *tapa* brun, ils simulaient sous les rires de l'assistance des jeux homosexuels, la masturbation et des relations sexuelles. Peut-être était-ce aussi une manière pour les danseurs d'exprimer clairement des débordements de force procréatrice au sein de la communauté. Ils dansaient dans la section des femmes et s'en prenaient de nouveau à celles qui étaient d'un certain âge ; ces dernières poussaient de hauts cris tout en essayant de soulever les franges des masques pour reconnaître les hommes à leurs jambes.

A la fin de la fête des morts, la plupart des masques étaient brûlés, tandis qu'on prenait cérémonieusement congé des visiteurs. Un mois plus tard, on organisait une fête qui durait une journée, au cours de laquelle l'esprit du mort, ou plutôt le souvenir de celui-ci était définitivement chassé des lieux. Elle se terminait par un échange de partenaires rituellement sanctionné par des relations sexuelles où, cette fois, les jeunes femmes étaient les plus convoitées, mais l'on manque d'informations plus précises à ce sujet. Depuis quelques décennies, il semble qu'on n'exécute plus de danse de masques. Il arrive encore que l'on fabrique des masques pour des touristes ou d'autres personnes intéressées, mais à la hâte et sans amour.

Toutes les photographies en noir et blanc de cet article ont été prises en 1903 par Koch-Grünberg.



BIOGRAPHIE

Le Dr Helmut Schindler, né en 1940, est directeur du département de l'Amérique latine au musée d'ethnographie de Munich. Il a effectué des recherches sur le terrain dans le Sud de la Colombie (dans la plaine amazonienne, chez les Karihona et les Guayabero, dans la région des Andes sur les réseaux des guérisseurs indiens) et au Chili (Mapuche). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages principalement sur le pragmatisme de la culture, la cosmologie et l'ethnohistoire.

BIBLIOGRAPHIE

Goldman (Irving), *The Cubeo. Indians of the Northwest Amazon*, n° 2, Urbana, Illinois Studies in Anthropology, 1963.

Hartmann (Günther), Masken südamerikanischer Naturvölker-Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge, 13, 1967.

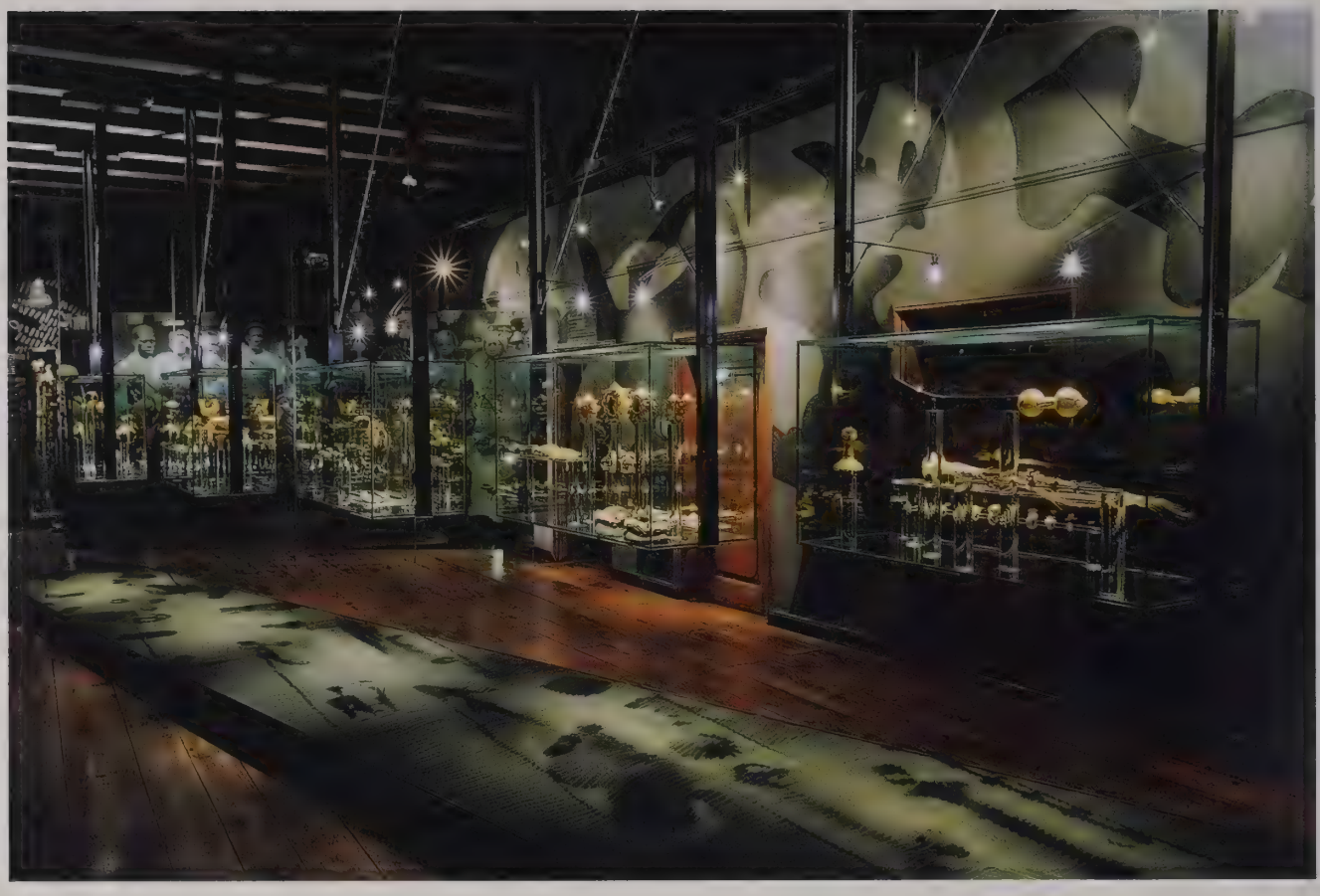
_____, « Masken östlicher Tukano-Stämme (NW-Amazonien) » *in Linden-Museum-Tribus,* 19, p. 119-138, 1970.

_____, « Masken und Maskenzubehör aus Nordwestbrasilien im Übersee-Museum Bremen » *in Veröffentlichungen aus dem Übersee-Museum in Bremen,* Reihe B, Band 2, Heft 4, Bremen, Museum für Natur-, Völker- und Handelskunde, 1971.

Kapfhammer (Wolfgang), « Wai masa, von Fischen und Menschen in Nordwest-Amazonien » in *Amazonas Indianer,* Doris Kurella / Dietmar Neitzke (ed.), Berlin, Linden-Museum Suttgart, Reimer, p. 141-171, 2002.

Koch-Grünberg (Theodor), *Zwei Jahre unter den Indianer. Reisen in Nordwest-Brasilien 1903/1905,* t. 2, Berlin, Ernst Wasmuth AG, 1910.

Schindler (Helmut), « Las máscaras de los Karihona » *in Memorias del 45 Congreso Internacional de los Americanistas,* t. 5, Bogota, 1988.



The Gold of Africa Museum, located in the historic Martin Melck House (Built in 1783), is dedicated to the history and artistry of African gold. The museum contains the Barbier-Mueller Collection of West African gold artifacts as well as artifacts from the ancient gold civilisations of southern Africa.







The Gold of Africa Museum was established by AngloGold as part of its programme to promote African gold jewellery, to contribute to the preservation of the artistry of African goldsmithing and to inspire modern gold jewellery design.



GOLD OF AFRICA MUSEUM

Martin Melck House, 96 Strand Street Cape Town 8001 South Africa
Tel: +27 (0) 21 405 1540 Fax: +27 (0) 21 405 1541
Website: www.goldofafrica.com E-mail: info@goldofafrica.com

La tête n°8 de San Lorenzo : un exemple de l'humanisme olmèque



Beatriz de la Fuente

L'être humain a inventé divers modes de communication pour transmettre idées, sentiments et experiences vitales. L'art en est l'un des plus sublimes car il traduit dans le langage des formes aussi bien les inquiétudes fondamentales de l'homme que les reponses qu'il leur a données. Cependant, ces réponses sont esthétiques et libèrent des émotions grâce à la communion et à l'intégration d'éléments significatifs : lignes, couleurs, volumes, espaces, mouvement, statisme, rythme et expressivité. A travers eux, l'œuvre d'art diffuse perpétuellement les concepts, idées, émotions et sentiments d'un peuple, que celui-ci soit vivant ou appartienne au passé.

Comme tout produit humain, l'œuvre d'art est historique. Ses messages sont conformes à un langage conventionnel reconnu par la société qui en est l'origine. Aussi l'art change-t-il à mesure que les communautés et les civilisations cessent de partager ce langage. L'histoire de l'art cherche à appréhender les faits artistiques significatifs, à comprendre les formes et, tout particulièrement, à saisir la pensée des hommes du passe.

Dans cette quête, les messages émis par l'œuvre d'art sont des intensités variables, selon leur propre expressivité et les circonstances particulières du moment où se produit l'analyse. Ainsi, un vase de la Période Géométrique et le fameux harpiste aveugle en marbre des Cyclades ne transmettent-ils pas avec la même force l'idéologie du peuple qui les a créés, bien qu'ils soient l'un comme l'autre la preuve de prouesses techniques. Il en va de même pour les objets attribués à ce qu'on appelle la culture olmèque.

A travers l'art, les Olmèques ont exprimé un mode de vie, des croyances religieuses et des conduites sociales, politiques et économiques, au moyen d'un code formel et significatif particulier, unique en son genre dans la mosaique des cultures du monde. Les formes de l'art olmèque donnent corps à divers aspects d'importance primordiale et à des manières particulières : êtres et choses représentés, attachés aux canons d'une volonté créatrice définie et solide.

Cette volonté fait appel avant tout aux volumes tridimensionnels, ainsi qu'aux formes pleines qui prennent possession de l'espace, tout à la fois inquiétantes et sereines. Le volume clos confère un rythme interne à la forme compacte de la masse, qui acquiert ainsi un air de pesanteur et rejette par contrecoup la légèreté. Pour cela, l'artiste olmèque a donné la préférence aux figures géométriques fondamentales : triangles, carrés et cercles définissent les plans et se multiplient dans les trois dimensions, par eux-mêmes et par le jeu harmonieux des combinaisons. Le Prince de Cruz del Milagro **(fig. 2)** en est un remarquable exemple : au-dessus d'une base rectangulaire, s'élève un prisme triangulaire ou pyramidal que vient coiffer une sphère tendant à la cubicité (ou un cube qui tendrait à la sphéricité). Alliée au géométrisme, la maîtrise savante des traits naturels des objets et des êtres représentés –et notamment du corps humain–, conduit ici à réduire l'anatomie à ses formes élémentaires, ce qui renforce la sensation d'énergie, de puissance compacte prête à surgir.



Fig. 2. *Le Prince de Cruz del Milagro*. Musée d'Antropologie de l'Université de Veracruz, Xalapa.



Fig. 1. *Plan de situation des têtes olmèques.*

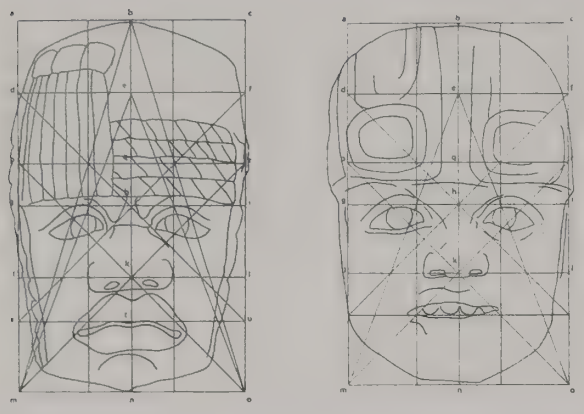


Fig. 3. *Systèmes de proportions harmoniques. Tiré de Beatriz de la Fuente,* « Los hombres de piedra Escultura olmeca », *Mexico, 1984.*

La géométrie et les mathématiques sont également perçues, encore qu'inconsciemment, dans les rapports harmoniques que les parties entretiennent, entre elles et avec le tout. Telles sont donc les ressources intellectuelles auxquelles recourait ce peuple extraordinaire pour laisser une trace visible de ses vœux et de ses acquis, de ses quêtes et de ses réponses. Le tout porté par un style artistique sûr de lui, monumental au-delà des dimensions, conceptuel et négligeant les représentations purement narratives ou scéniques.

Les têtes colossales rendent fidèlement compte de tout ce qui précède. Cet ensemble unique et impressionnant d'art universel, compte à ce jour 17 exemplaires, dont la plupart proviennent du site de San Lorenzo Tenochtitlán, à Veracruz **(fig. 1)**. Elles composent l'un des groupes de ce type au sein de l'art universel, car, comme on l'a répété maintes fois (1975), elles n'ont jamais eu de corps (un autre exemple est celui des *moai*, les têtes de l'Île de Pâques).

Sans doute ces monuments nous confrontent-ils à l'idée que les anciens Olmèques avaient de la vie, conception dont l'importance métaphysique devait sous-tendre l'essence même de leurs croyances. Les têtes parlent des opposés complémentaires : le particulier et l'universel, le profane et le sacré, le matériel et le spirituel. Elles représentent la reconnaissance de l'être humain en tant que tel, de sorte que les hommes de tous les temps et de tous les horizons peuvent se voir et se reconnaître en elles.

Un même principe anime toutes les têtes olmèques. Je veux parler de la volonté des sculpteurs de les faire figurer dans l'harmonie et dans la proportion qui se rapportent à la nature. Ceci implique d'atteindre un idéal où forme et concept réunis aspirent à la perfection absolue. Il n'est pas anodin que ces artisans s'attachent à une figure cubique aux arêtes émoussées au profit de la rondeur, avec, par conséquent, une profonde tendance à la sensualité, grâce au jeu savamment dosé des proéminences et des concavités du relief facial, et des lumières et des ombres qu'elles y instaurent.

L'expression qu'ont su reproduire les sculpteurs sur la pierre qui devait donner naissance aux têtes colossales dénote une connaissance approfondie de la physionomie et des sentiments humains. Si elles se distinguent par leurs traits peu accusés –qui ne violentent pas l'espace qui les entourent–, la profondeur des globes oculaires et des commissures des lèvres, de même que la proéminence du nez et de la bouche, révèlent avec éloquence les reliefs naturels du visage. Mais ce sont des visages vus de face ; les oreilles et leurs ornements sont extraordinairement plats : ils ne dépassent pas la courbe décrite par la voûte crânienne. A ceci, il faut également ajouter le strabisme inhérent à la déformation céphalique intentionnelle, qui donne encore davantage d'expressivité à chaque tête.

Leur monumentalité –tonnage et hauteur– manifeste elle aussi une décision déterminée quant à la forme et à la signification. Il s'agit d'énormes blocs solides, de masses compactes sans aucun interstice ; ce sont des volumes qui occupent l'espace sans nouer le moindre rapport avec lui. Ces têtes sont parfaitement structurées, conformément à un ordre rigoureux qui s'enrichit de subtiles variations et les

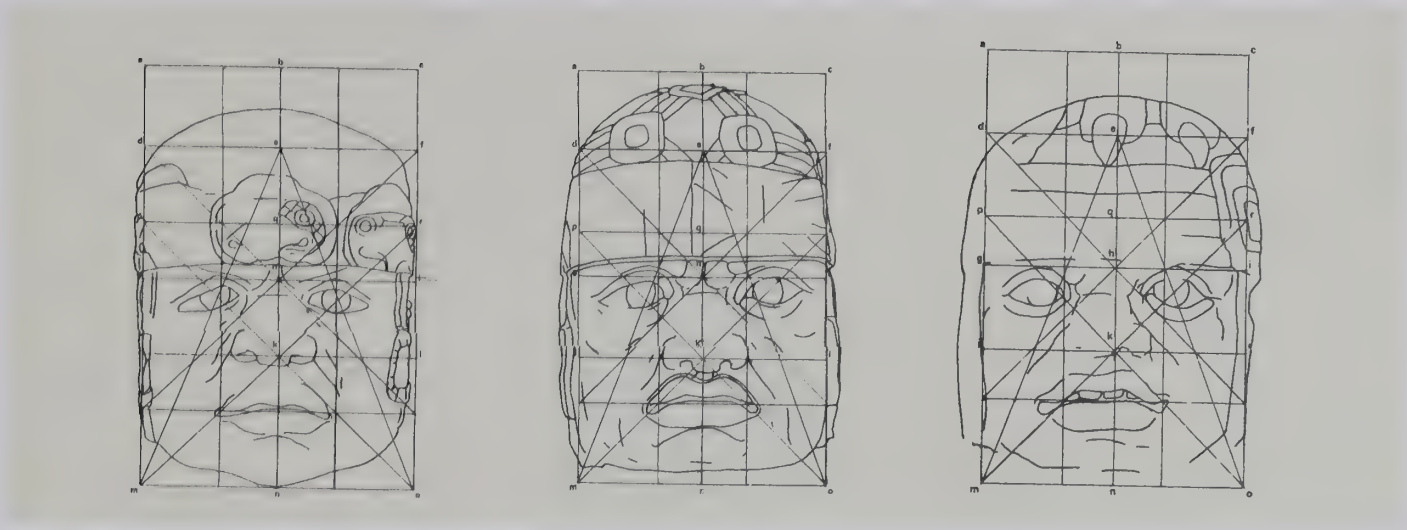


Fig. 4. *Systèmes de proportions harmoniques. Tiré de Beatriz de la Fuente, « Los hombres de piedra. Escultura olmeca », Mexico, 1984.*

absorbent toutes. On peut à cet égard les considérer comme des « classiques » de la statuaire olmèque, mais elles n'en révèlent pas moins les modifications subies par un style sculptural aussi singulier. Si toutes ont un « air de famille », il est possible de distinguer parmi elles trois variantes correspondant aux capitales olmèques.

Ainsi, dix d'entre elles –celles qui proviennent de San Lorenzo, Veracruz– peuvent-elles être considérées comme confinant à la perfection **(fig. 3)** tant leur système de proportions harmoniques est admirable et tant elles parviennent à transmettre non seulement les canons ou les idéaux olmèques, mais aussi un profond attachement à l'image de l'être humain **(fig. 4).**

Le second groupe comprend les quatre têtes provenant de La Venta, Tabasco **(fig. 5).** Au regard de celles de San Lorenzo, elles présentent d'importantes différences : le schéma recteur chancelle ; en effet, les proportions s'éloignent des précédentes (elles sont un peu plus larges) et la facture varie dans le martelé et le poli, qui pourraient sembler moins scrupuleux.

Enfin, les têtes mises à jour à Tres Zapotes, Veracruz **(fig. 6)**, et dans les environs, constituent le troisième groupe. Deux d'entre elles participent à divers égards de la structure évoquée plus haut, mais elles sont moins hautes (1,47 m), d'où certaines altérations par rapport au modèle de San Lorenzo. La troisième, dite tête de Cobata, ne correspond à aucun des systèmes de composition auxquels j'ai fait allusion jusqu'ici ; elle a en effet les yeux fermés, les traits moins accusés que les autres, et sa coiffure est sans ornements ; on a avancé qu'elle représentait un mort.

Les têtes colossales figurent des personnages, peut-être des gouvernants, ce qui n'est d'ailleurs pas contredit par les éléments communs qui les unifient. De ceci témoignent non seulement les traits physiques personnalisés, mais également des attitudes d'ordre moral et spirituel traduisant divers états d'âme dans lesquels on peut reconnaître des expressions éloquentes : dureté (têtes n° 4 et n° 6 de San Lorenzo), hauteur (têtes n° 1, n° 5 et n° 10 de San Lorenzo), sourire (têtes n° 3, n° 9 et n° 10 de San Lorenzo; n° 2 et n° 4 de La Venta), dignité et orgueil (têtes n° 1 de La Venta et n° 2 de Tres Zapotes).

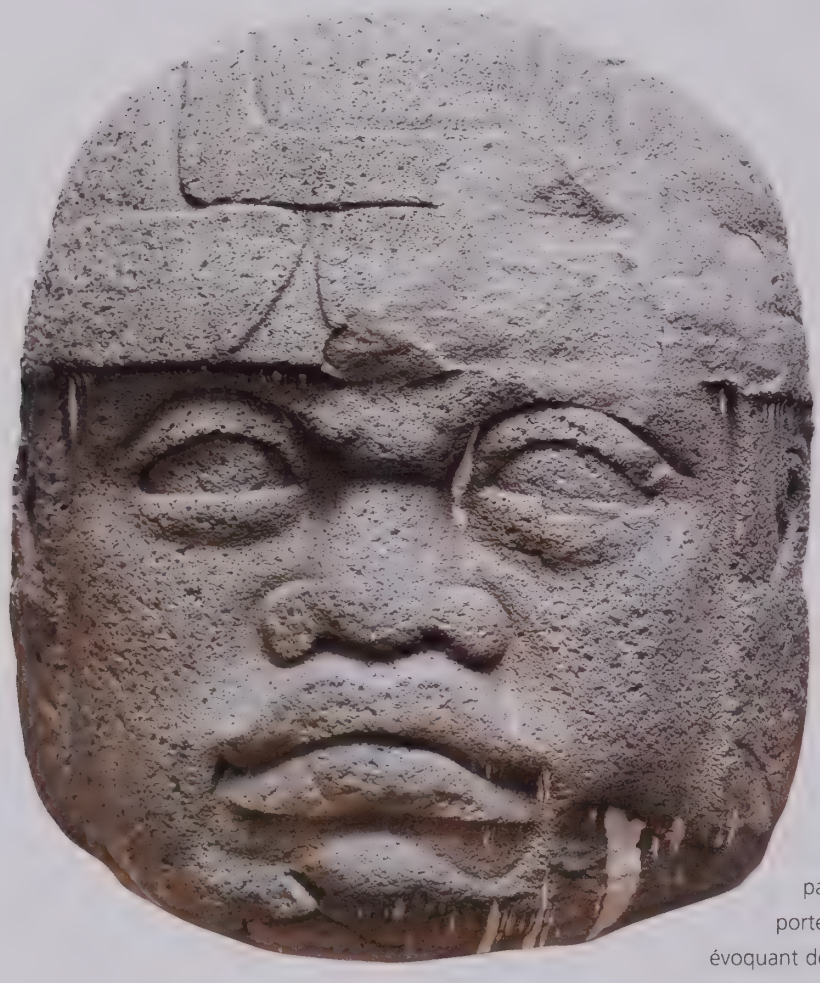


Fig. 5. *Tête colossale n° 4 de La Venta, Tabasco.* Musée de la Venta, Villahermosa. Tabasco. Photo Jean Paul Barbier-Mueller, 1991. abm - archives barbier-mueller.

L'individualité et l'identité dont je parlais sont encore corroborées par les coiffures et les disques d'oreille ; toutes les têtes en arborent de différents. A grands traits, il s'agit de dessins abstraits, inspirés par la nature, qui accordent un statut particulier à leur porteur. Il s'agit d'ornements de perles ou de fines pierres évoquant des mosaïques ou des résilles, de plumes, de festons, de cordelettes, de rubans rappelant les tissus ou le cuir, de membres d'oiseaux ou de mammifères (têtes ou griffes), etc. En ce qui concerne les disques d'oreille, on y distingue des coquillages, de grosses perles tubulaires, des disques et divers pendentifs.

Les têtes colossales sont très certainement des portraits allégoriques de hauts personnages réels, d'êtres vivants qui ont été sacralisés. En elles, l'image de l'homme se double de concepts physiques et surnaturels qui, à leur tour, confèrent au sujet représenté les qualités qui lui sont inhérentes ; ainsi peut-on y reconnaître des personnalités et des

états d'âme. Ce sont des images où la figure primordiale est celle du potentat ou, peut-être, celle d'un personnage qui détenait les plus hauts pouvoirs au sein de la communauté. Il est clair que de telles sculptures ne pouvaient glorifier des hommes dépourvus d'une haute position hiérarchique : on distinguait par leur entremise ceux qui exerçaient dans le groupe un type de pouvoir, politique, religieux, social ou les trois à la fois. (Seule exception à la règle, la tête de Cobata **(fig. 7)** qui, comme je l'ai dit, représente un personnage mort).

Un autre détail retient l'attention : le poli relatif de la partie postérieure –occipital et nuque– **(fig. 8)**. Il laisse à penser que les têtes devaient être visibles de face, vraisemblablement adossées aux édifices et les surplombant. Il a même été envisagé, compte tenu de leur emplacement supposé dans les sites et par rapport à l'architecture, qu'elles pouvaient avoir une signification cosmologique.

Il a également été avancé que la forme originelle des têtes était celle des monuments connus sous le nom d'*autels* ou de *trônes*, comme semblent l'indiquer les exemplaires n° 2 et n° 7 de San Lorenzo, dont les flancs droits portent les traces de ce qui fut vraisemblablement une niche [semblable à celle de la face principale de ces *trônes*, par exemple le n° 4 de La Venta **(fig. 9)**]. On suppose donc que les têtes colossales furent initialement des *trônes* ou des *autels*.

On perçoit en elles le profond sens humaniste et anthropocentriste auquel j'ai fait allusion à de nombreuses reprises (1975, 1978, 1984 et 1994), mais elles suggèrent à la fois une volonté de permanence, de survivance intemporelle. En recherchant et en atteignant la juste harmonie des traits faciaux, les olmèques ont réalisé leur credo en l'ordre cosmique, ordre qui s'applique tout autant aux phénomènes naturels, célestes et terrestres qu'aux faits et actions de l'homme. Aussi les têtes rassemblent-elles les symboles du pouvoir divin et ceux du pouvoir terrestre.

Selon leurs patrons géométriques et mathématiques, c'est-à-dire l'insertion de rectangles d'or, les têtes peuvent être classées en deux groupes. L'un touche au rectangle complet tandis que dans l'autre



Fig. 6. *Tête monumentale n° 2 de Tres Zapotes.* Musée de Santiago de Tuxla, Veracruz. Photo Jean Paul Barbier-Mueller, 1991. abm - archives barbier-mueller.



Fig. 7.

Fig. 7. *Tête colossale de Cobata.* Place de Santiago de Tuxla, Veracruz.

Fig. 8. *Tête monumentale n° 10 de San Lorenzo.* Musée de Tenechitlan, Veracruz.

s'imbriquent quatre rectangles harmoniques. La tête n° 8 de San Lorenzo **(fig. 10)** appartient au second modèle apparemment singulier à ce site. Elle confine à la perfection ; elle se distingue par une symétrie bilatérale remarquable, la glabelle, les iris et le nez marquant autant de points nodaux qui définissent l'expression de profonde concentration du personnage. La coiffure donne au visage une tension équilibrante. L'harmonie des proportions révèle alors la présence d'un patron mathématique qui explique l'impression de juste équilibre, d'harmonie des parties et d'exacte beauté des rythmes.

La tête n° 8, taillée comme toutes les autres dans un bloc volcanique extrait de la région de Los Tuxtlas, est l'une des plus hautes et des mieux conservées. L'extrême pureté et la précision du travail, ainsi que la rigueur absolue de la proportion harmonique, contraste avec la matière rocheuse et son hypothétique couleur rouge –si la surface en a jamais été peinte, comme le laissent à penser certains indices relevés sur la tête n° 4 de San Lorenzo–. La coiffe qu'elle arbore se compose d'une calotte et de deux bandes dont celle du dessous porte six motifs appelés « aile d'hirondelle ». Les disques d'oreilles pendent à la manière de crochets incurvés en direction de la nuque.



Fig. 8.



Fig. 9. *Autel n° 4.* Musée de la Venta. Villahermosa, Tabasco. Photo Jean-Louis Sosna. abm - archives barbier-mueller

De toutes, c'est la tête qui offre le plus l'aspect d'un bloc quasiment cubique, les traits du visage n'ayant que peu de relief. Le sculpteur était un maître : j'en veux pour preuves la suppression des arêtes au profit de courbes qui accentuent le caractère tridimensionnel, ainsi que le modelé du visage jouant des reliefs et des creux. La plénitude des traits est telle qu'elle reproduit à s'y méprendre la flaccidité tissulaire naissante d'un homme qui avance vers la maturité ; en outre, les volumes la dotent d'une sobre gravité non exempte de puissance musculaire. Le sculpteur a su insuffler la vie à la pierre. Aussi la physionomie de la tête n° 8 évoque-t-elle un homme de caractère, sûr de son pouvoir nobiliaire et parfaitement maître de lui. Pour toutes ces raisons, la tête 8 se détache du lot de ses semblables.



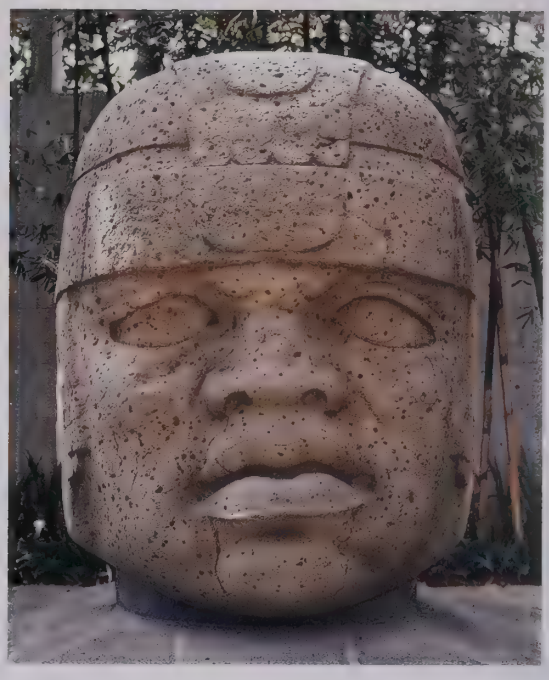


Fig. 10. *Le musée Barbier-Mueller d'art précolombien de Barcelone présente depuis le 17 octobre 2002 un moulage de la tête colossale olmèque n° 8 – appelée également monument 61 de San Lorenzo – . Cette opération a nécessité l'autorisation de l'INAH (Instituto Nacional de Antropologia e Historia).*
Cette tête est venue rejoindre la collection d'art précolombien prêtée par le musée de Genève au musée Barbier-Mueller d'art précolombien de Barcelone. Elle a été installée dans le patio du musée (voir page de titre de cet article).
Ce moulage a été fabriqué au Mexique par un sculpteur professionnel, Maestro Ignacio Pérez Solano, dont certaines de ses œuvres sont exposées dans des musées réputés, tels The Smithsonian Institute ou The Chicago Fine Arts Museum. Réalisée au moyen d'un savant mélange de poudre d'andésite et de polymères, le tout renforcé par des barres de fer, la réplique présente un volume identique à celui de l'original. Ses dimensions sont de 2,2 m de haut x 1,60 m de large x 1,65 m de profondeur, et son poids avoisine deux tonnes ! Notons qu'il n'existe aucun moulage de têtes colossales olmèques dans un musée d'Espagne, de France ou de Suisse. Cette photo a été prise lors du démoulage de la tête.

Fig. 11. *Tête colossale n° 1 de San Lorenzo.* Musée d'Antropologie de l'Université de Veracruz, Xalapa. Photo Jean-Louis Sosna. abm - archives barbier-mueller.

La somme d'énergie consacrée à créer les têtes colossales n'a pu être déployée qu'à des fins exceptionnelles : produire un objet destiné à durer, éternellement peut-être, en privilégiant des images porteuses d'une signification fondamentale. L'artiste olmèque s'est soucié de rendre en une seule et même œuvre aussi bien le principe d'immanence que le principe de transcendance incarné par les gouvernants sacralisés.

De la même façon, il s'est efforcé de condenser la fonction du portrait, ses particularités morphologiques et les signes de l'autorité, notamment les traits somatiques ou psychiques. Ceci est vrai de la tête n° 8, mais aussi de la n° 5 de San Lorenzo **(fig. 12)**, avec laquelle elle entretient une telle similitude formelle que l'on est en droit de penser qu'elles émanent du même atelier ou du même sculpteur, ou représentant des membres d'une même famille dynastique.

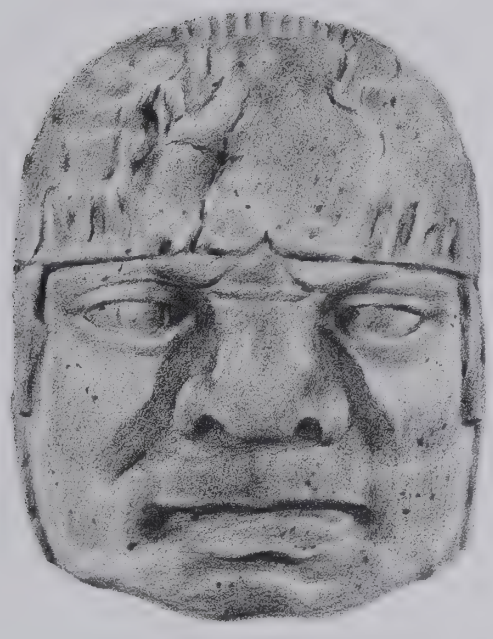


Fig. 12. *Tête colossale n° 5 de San Lorenzo.* Musée d'Antropologie de l'Université de Veracruz, Xalapa.

A San Lorenzo, on le voit, l'accent est mis sur les portraits de personnages, en tant que représentants d'une société où le pouvoir des dynasties avait pris une énorme importance. En faisant exécuter ces têtes colossales, les élites olmèques légitimaient et renforçaient leur pouvoir terrestre. A leur mort, les maîtres étaient sacralisés pour assurer la médiation avec les sphères divines, et leurs héritiers en voyaient sans doute renforcés leur droit sacré et leur pouvoir à gouverner.
En somme, les têtes colossales matérialisent le fondement divin de la nature humaine et en expriment aussi bien le caractère mortel que ce qu'elle a d'éternel **(fig. 11)**. Aussi n'ont-elles pas été détruites : c'était des objets sacrés et vivants. Seul un peuple attaché aux valeurs les plus hautes était capable d'exprimer un tel humanisme fondamental, dont, plus de trois mille ans après, les messages empreints d'une inquiétante sagesse et d'une réelle connaissance de ce que signifie « être humain » continuent de nous parvenir.

BIOGRAPHIE

Docteur en histoire, Beatriz de la Fuente est spécialisée en histoire pré-hispanique. Elle est professeur titulaire et chercheur émérite de l'université nationale autonome de Mexico. Seule femme membre du Collège National, elle a écrit de nombreux livres et articles : parmi ceux-ci Escultura monumental olmeca, *1973 ;* Los hombres de piedra, *1977 ;* Escultura huasteca en piedra, *1980 ;* Escultura en piedra de Tula, *1988. Elle est co-auteur du livre* Pintura mural prehispánica, *1999. Elle dirige le projet* La Pintura mural prehispánica en Mexico *dont elle déjà publié 6 tomes.*

BIBLIOGRAPHIE

CLARK (John E.), *Los olmecas en Mesoamérica,* Mexico, Citibank-El Equilibrista-Turner Libros, 1994.

COE (Michael D.), « The Olmec style and its distribution », in WAUCHOPE, Robert, ed., *Handbook of Middle American Indians,* Austin, University of Texas Press, vol. 3, p. 739-775, 1965.

FUENTE (Beatriz de la), *Las cabezas colosales olmecas,* Mexico, Fondo de Cultura Económica (Testimonios del Fondo, 34), 1975.

_____., *Los hombres de piedra. Escultura olmeca,* Mexico, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M, 1978.

_____., *Los hombres de piedra. Escultura olmeca,* 2e édition, Mexico, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M, 1984.

_____., « Arte monumental olmeca », in CLARK, John E., *Los olmecas* en Mesoamérica, Mexico, Citibank-El Equilibrista-Turner Libros, 1994.

Somogy

57, rue de la Roquette
75011 Paris
téléphone + 33 (0) 1 48 05 70 00
télécopie + 33 (0) 1 48 05 71 70

éditions d'art



éditions d'art

23 x 30 cm
relié sous jaquette
196 pages
170 illustrations
39 €

SOMOGY
ÉDITIONS
D'ART

Somogy

Chikwekwe : Le Masque calao des Tschokwé

Deux mots d' introduction

Le masque *Chikwekwe* du musée Barbier-Mueller (haut. 48,3 cm, 60 cm avec le raphia, inv. 1028-43) a été étudié ici pour la première fois de manière très détaillée par Manuel Jordán. Il est d'origine tschokwé, et provient de l'Angola. D'autres groupes voisins, comme les Luvalé et les Lwena les emploient dans les rites d'initiation du *Mukanda*.

Le masque représente un petit calao arboricole, ou plus exactement un ancêtre qui a pris l'apparence du calao, oiseau possédant des pouvoirs surnaturels. Il personnifie un esprit (*likishi, pluriel makishi*) se manifestant lors des cérémonies initiatiques du *Mukanda*. Le *Chikwekwe* est associé, lors des danses, au masque représentant un cochon, *Ngulu*. Ce couple a une haute valeur symbolique : le *Ngulu* est donné pour débonnaire, fantasque, voire ridicule, alors que le *Chikwekwe* est subtil, ambigu, sauvage.

Il ne faut pas confondre le calao *Chikwekwe* avec le masque-pintade *Khanga* ou le masque-coq *Ndemba*. Le masque-cigogne *Nkumbi* ne peut prêter à confusion, tant son long bec le distingue des autres. Les masques *Chikwekwe* des Tschokwé sont très rares, celui-ci est sans doute le plus ancien et le plus bel exemplaire connu.

L.M.



Manuel A. Jordán Pérez

Mungomba lelu tukunga mbimba mukwenda...
Mungomba wemeni hamahampa a njila...
Twimane sikweja mungomba wela menji...
Nyamuka tuyi mungomba...
Mahamba twoke echu kulula...
Mwendanjangula, yayo, eye, tuaya...
Tata, nyilonga yeyi...
Muchima wami kandandama mama...
Mutwe atunyama muchu...
Kokoloki, kokoloki, ikombu...

« Calao terrestre, aujourd'hui nous chasserons
la sauterelle tout en nous promenant...
Calao terrestre se tient au croisement des routes...
Restons ensemble calao terrestre et prenons un bain...
Levons-nous et allons, calao terrestre
Nos mauvais esprits se promènent en sautant
Mwendanjangula, yayo, œil, viens...
Père le scandale est pour toi...
Mon cœur bat très vite...
Le chef des animaux...
Kokoloki, kokoloki, *le coq*»[1]

Dans ce texte transcrit d'après un rituel ancestral *mahamba* de possession chez les Lunda de Zambie, on attribue au calao terrestre *(mungomba)* une place symboliquement très en vue. L'oiseau sert de compagnon ou de chef dans un voyage surnaturel durant lequel la chasse à son repas favori (la sauterelle) est associée à la recherche humaine de la source d'un malheur.

Le voyage conduit à un carrefour, un endroit puissant connu pour absorber le bien et le mal de tous ceux qui le traversent. Cet endroit est considéré comme un seuil surnaturel fréquenté par des devins et des êtres spirituels[2]. Le bain mentionné dans le texte ci-dessus se réfère à un rituel de purification accompli, à un carrefour, par des individus pour obtenir certains pouvoirs ou soulager différents types de calamité. La mention du comportement « on se promène en sautant » des esprits alerte les participants au rituel sur la nature ambiguë des esprits qui tourmentent, et sert à introduire un appel à un esprit de la divination appelé *Mwendanjangula*. *Mwendanjangula*, que l'on appelle aussi *Kalulu* est un demi-être qui ne donne pouvoir qu'aux plus valeureux des devins[3]. *Mungomba* (le calao terrestre) est désigné comme le personnage (créature/être) qui conduit à cette rencontre extraordinaire.



Fig. 1. *Sifflet de chef en forme de* Chikwekwe *(ancêtre ayant adopté l'aspect du petit calao)* Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts, Stanford University. *Acquisition du musée rendue possible grâce au Phyllis Wattis Program Fund, 2001.30*



Fig. 2a.

En dehors des pratiques de guérison du *mahamba,* le calao terrestre apparaît dans les chants exécutés lors des initiations selon le rite *mukanda* chez les Tschokwé, les Lunda, les Luvalé, les Luchazi et les Mbunda, durant lesquelles les garçons entrent dans la vie adulte après des mois de réclusion dans les camps, sous la tutelle de gardiens[4]. Une simple phrase « chantons pour *Mungomba* » répétée plusieurs fois, devient un chant à un moment important de l'initiation, quand les femmes s'asseyent au carrefour près du camp du *mukanda* pour compléter les chants exécutés par les hommes dans l'enceinte[5], ou rivaliser avec eux. Dans ce contexte, *Mungomba* est une fois de plus associé à un carrefour et à une importante transition humaine. Cet échange rituel dure du soir jusqu'à l'aube lorsque *Mungomba* mène, symboliquement, au lever du soleil et donc au renouveau. De ce fait, *Mungomba* est associé à d'autres oiseaux qui annoncent la lumière du jour, comme le coq[6].

Emil Pearson[7] a recueilli dans le sud-est de l'Angola une histoire, où dans le domaine du prestige et de l'honneur, *Mungomba*, *Ndemba* (le coq) et *Mukuku* (le coucal) étaient en compétition pour voir auquel il incombait d'appeler le soleil *(li-tangwa ou likumbi)* et de donner naissance à un nouveau jour. A la fin, le Créateur (*Kalunga* ou *Nzambi*) leur donna à tous une bonne leçon en cachant le soleil derrière des nuages d'orage[8]. Bien que dans différents récits *Mungomba* se trouve près de la lumière du jour et que souvent il soit considéré comme celui qui l'annonce, son personnage (masque) est employé symboliquement lors de fêtes surnaturelles qui ont lieu le soir[9]. Bien que l'oiseau soit diurne, du point de vue cosmologique, *Mungomba* est perçu comme nocturne.

Les attributs symboliques du calao terrestre mentionnés ci-dessus sont aussi accordés à ses cousins les calaos arboricoles (espèce *tockus*) Parmi ceux-ci, *Chikwekwe*, un petit calao, est le plus généralement mentionné dans des contextes rituels. On peut trouver un bec de calao, parmi les objets/symboles, dans les paniers d'un devin[10], l'oiseau apparaît aussi, dans des récits concernant les origines de l'initiation des adultes *(mungonge),* comme l'un des « animaux avec des yeux de nuit »[11]. *Chikwekwe* (en tant que personnage/masque) est l'un de ces peu nombreux types ornithomorphes que l'on trouve dans la sculpture figurative des Tschokwé et de leurs voisins[12] **(Fig. 3 et 4).** Le personnage « vient à la vie » comme l'un des personnages masqués ancestraux *makishi* (sing. *likishi*) qui tiennent un rôle dans les initiations du *mukanda*[13].

Fig. 2a. *Masque* chikwekwe *collecté par l'auteur en Zambie.* Collection privée

Fig. 2b. *Le même masque avec son costume sur un mannequin, à Stanford.* Photo de l'auteur



Fig. 2b.



Fig. 3.

Le *Chikwekwe likishi* **(voir fig. p. 127)** est de nature héréditaire. On le présente comme un ancêtre qui choisit de prendre la forme du calao afin d'exprimer clairement ses qualités symboliques durant les représentations masquées pour le bénéfice des initiés et du public. En 1992, un Zambien d'origine luvalé/lwena m'apporta un masque *chikwekwe* qu'il avait sculpté et porté pour le *mukanda* un an auparavant en Angola **(Fig. 2a et b).** Avec ce *Chikwekwe* il me fit cadeau d'un masque *ngulu* (cochon) qui dansait lors de la même initiation au *mukanda* que le *Chikwekwe*. « L'association » est significative car elle démontre le rôle éducatif des *makishi* et leur méthode d'enseignement, consistant à comparer et faire s'opposer des personnages masqués et leurs attributs. Dans les danses masquées, le *Ngulu* est considéré comme étant apprivoisé et ayant un comportement fantasque ou même ridicule, alors que le *Chikwekwe* est perçu comme un être ambigu qui vient de la lisière du désert. Le *Chikwekwe* symbolise de subtiles capacités surnaturelles qui se manifestent dans un monde auquel très peu d'individus ont accès. Le calao *likishi* appartient à une catégorie de ces personnages ambigus qui, par caprice, effrayent, prennent, cachent ou rendent des choses invisibles. Les gens, les femmes en particulier, se tiennent à une distance respectueuse de ces *makishi* car leur seule apparence est souvent considérée comme suffisamment intimidante[14].

Fig. 3. *Masque-cigogne* nkumbi. Collection privée.

Fig. 4. *Scène de divination (détail d'une chaise de chef tschokwé) représentant* Chikwekwe *dans le rôle d'un des esprits protecteurs du devin.* Musée d'Anthropologie de Luanda, Angola. Photo de l'auteur.



Fig. 4.



Fig. 5a.



Fig. 5b.



Fig. 6.



Fig. 7.

Fig. 5a et b. *Ces photos de terrain de l'auteur montrent l'esprit ancestral, agressif, nommé* Kalelwa.

Fig. 6. *Photo de terrain de l'auteur, où l'on voit un autre esprit ancestral agressif nommé* Utenu. *Cet esprit et le précédent sont mentionnés dans le texte.*

Fig. 7. *Photo de terrain montrant* Katotola, *un type de masque semblable à* Chikwekwe, *dans le sens qu'il implique une certaine ambiguité.* Photo de l'auteur.

Bernard Mukuta Samukkinji, un expert tschokwé en rituel et chef du *mukanda,* qui a travaillé avec moi en Zambie de 1991 à 1993, a expliqué le masque *Chikwekwe* en le définissant clairement comme un « caractère » (personnage masqué) d'origine tschokwé ajoutant qu'il l'avait vu se produire pour la première fois dans la région de Moxico, en Angola, il y a plusieurs années[15]. Il ajouta que « bien que des jeunes gens fassent ces choses » pour le *mukanda,* en fait le personnage masqué est doté d'un extrême pouvoir surnaturel et l'un de ceux qui n'est représenté qu'en secret par les hommes, durant la soirée. Samukinji a placé *Chikwekwe* dans le contexte de l'initiation adulte *mungonge* parmi les êtres sinistres qui terrorisent et torturent les initiés d'un bout à l'autre de la soirée.

Le *Chikwekwe*, comme d'autres personnages équivoques, apparaît dans le *mukanda* entre les prestations successives d'autres *makishi* qui sont, soit agressifs, avec de grands traits faciaux et des superstuctures de tête comme *Kalelwa* **(fig. 5a et b)** ou *Utenu* **(fig. 6)**, ou familiers, avec des masques anthropomorphes tels que *Pwo* (la femme) **(fig. 8)** et des animaux domestiques comme *Ngulu*[16]. Cependant le véritable équivalent symbolique du calao *likishi* est la cigogne, *Nkumbi* **(Fig. 3)**. La cigogne est associée à la lumière du jour (*li-kumbi* ou « jour », même racine que *kumbi*, la cigogne marabout). La cigogne est un oiseau solaire qui annonce le soir[17] ; c'est l'un de ceux qui est ordinairement représenté dans les arts royaux tschokwé, y compris les sièges et les trônes.

Chikwekwe est aussi représenté dans l'iconographie des formes de l'art royal, et il y est habituellement incorporé pour refléter les compétences surnaturelles des chefs ou les pouvoirs qui sont à leur disposition **(fig. 4)**. Un sifflet miniature en forme de *Chikwekwe* portant une couronne de chef transforme l'appel de l'oiseau en un son séduisant qui attire les animaux (à la chasse) ou les méchants (par la divination) dans un puissant piège surnaturel[18] **(Fig.1).**

Alors que le *Chikwekwe* et le *Kumbi* sont des êtres oiseaux provenant de la lisière du désert, les représentations masquées du coq (*Ndemba*) et de la pintade (*Khanga*) leur servent de relations domestiques. Du fait de la relative rareté des masques oiseaux dans les collections et en raison du manque de pièces publiées pour les comparer, l'unique illustration de Marie-Louise Bastin d'un masque pintade proprement identifié[19] a conduit à l'identification incorrecte d'autres masques oiseaux comme étant *Khanga*. Les masques oiseaux les plus communs représentent *Ndemba*, le coq[20]. Plusieurs autres masques oiseaux publiés sont en fait des représentations du calao, et donc des *Chikwekwe*. En fait, l'illustration du *Khanga* par Marie-Louise Bastin est, à ma connaissance, le seul exemple publié de ce masque[21].

Les attributs symboliques d'ambiguité et de pouvoir surnaturel des calaos proviennent de leurs caractéristiques physiques et de leur comportement anormal ou « merveilleux »[22]. Les calaos sont bel et bien des oiseaux ayant l'air maladroit, se comportant curieusement. Le calao terrestre passe la plus grande partie de son temps sur le sol (au lieu d'être dans les arbres ou en l'air) en fouillant la terre pour trouver des insectes ou même des serpents. Sa grande taille, son énorme bec proéminent et son cou d'un rouge vif (coloré d'une manière menaçante) sur un plumage noir foncé, en font un parfait candidat pour une articulation métaphorique de l'ambiguïté. Le calao arboricole est aussi perçu comme une créature qui sort de l'ordinaire : son bec est pareillement disproportionné avec un casque osseux et son vol « mal assuré » est caractéristique si on le compare à celui d'autres oiseaux plus communs[23]. Son cri fort et perçant est interprété quelquefois comme l'avertissement d'un danger imminent. On le rencontre souvent dans le voisinage de termitières (considérées comme le seuil du royaume des ancêtres) et cela renforce son association avec le royaume des esprits. Sous forme de masque, le symbolisme du calao fusionne avec le facteur héréditaire et ainsi le *Chikweke likishi* est défini comme un être dont les pouvoirs proviennent de la conjonction de forces surnaturelles complémentaires. En harmonie avec le sens de l'ironie qui est caractéristique de telles représentations[24], la forme évidente et délibérée du masque remplace des pouvoirs qui sont stratégiquement voilés dans une ambiguïté sémantique[25].



Fig. 8. *Photo de terrain de l'auteur où l'on voit le masque* pwo *(la femme), mentionné dans le texte.*

BIOGRAPHIE

Manuel A. Jordán Pérez est actuellement conservateur du Cantor Center for Visual Arts à l'université de Stanford après avoir été conservateur de 1993 à 2001 au Birmingham Museum of Art. Il a obtenu des doctorats des universités de Puerto Rico et Iowa et a passé 27 mois en Zambie pour des recherches sur le terrain. Il a organisé plusieurs expositions d'arts africain, précolombien et amérindien et publié plusieurs articles sur les arts et la culture des peuples d'Angola et Zambie.

BIBLIOGRAPHIE

Bastin (Marie-Louise), La Sculpture tshokwe, Meudon, Alain et Francoise Chaffin, 1982.

_____, « La vipère et la cigogne » in Art et mythologie : figures tshokwe, Paris, Editions Dapper, 1988, p. 19-31.

de Areia (Manuel L. Rodrigues), Les Symboles divinatoires : Analyse socio-culturelle d'une technique de divination des Cokwe de l'Angola, Coimbra, Centro de estudos Africanos, 1985.

de Heusch (Luc), The Drunken King or The Origins of the State, Bloominton, Indiana University, 1982.

Jordán (Manuel), « Le masque comme processus ironique : Les makishi du nord-ouest de la Zambie » in Anthropologie et Sociétés, 17, n° 3, p. 41-46, 1993.

_____, « Tossing Life in a Basket : Art and Divination among Chokwe, Lunda, Luvale and Related Peoples of Northwestern Zambia » (thèse non publiée), Iowa City, The University of Iowa, 1996.

_____, « Tupele : Basket Divination Symbols of the Chokwe » in Tribal Arts, VIII, 1-30, p. 96-106, 2003.

_____, « Zambian Makishi Masquerades and the Story of Categories » in A Antropologia dos Tshokwe e Povos Aparentados, Porto, University of Porto, 2003, p. 78-97.

_____, (sous la dir.), CHOKWE! Art and Initiation Among Chokwe and Related Peoples, Munich, Prestel, 1998.

Nooter (Mary) sous la dir., Secrecy: African Art that Conceals and Reveals, Munich, Prestel, 1993.

Pearson (Emil), Tales of the Aurora, Glendale, California, Church Press,1984.

Roberts (Allen F.), Animals in African Art : From the Familiar to the Marvelous, New York, Museum for African Art ; Munich, Prestel, 1995.

Turner (Victor), The Forest of Symbols, Ithaca, Cornell University Press, 1967.

NOTES

1. Ce texte est un extrait d'un groupe de phrases ou de versets qui sont tous répétés plusieurs fois, en forme d'échange verbal entre des individus isolés et le groupe plus important des participants. Les vers prennent la forme de chants qui aident à apaiser un chagrin causé par une possession ancestrale. Le texte original est en lunda méridional avec des termes luvalé inclus. Chitofu Sampoko, un devin et guérisseur lunda conduisit le rituel de guérison in 1993. Freddy Chitofu a transcrit et traduit le texte enregistré. Ma reconnaissance va à ma collègue Elisabeth Cameron pour m'avoir procuré ce texte.

2. Comme me l'ont expliqué Chitofu Sampoko et l'expert en rituel tschokwé Bernard Mukuta Samukinji. Voir Turner 1967, p.145.

3. Jordán 1996, p.150-160.

4. Turner 1967, p. 151-279, Jordán, ed. 1998.

5. Ceci arrive lorsque les plaies dues à la circoncision des initiés se sont cicatrisées. Après une soirée de chant entre le camp et le carrefour, les initiés sont autorisés à se mouvoir à l'extérieur du camp mais seulement sous la conduite de *mukanda*. Dans la matinée les initiés prennent un bain rituel.

6. *Ndemba* ou *Ikumbu* dans la dernière phrase du texte d'introduction.

7. 1984, p. 1001.

8. Pearson documente cette histoire par des graphiques en sable qui sont illustrés dans le livre. Pearson a travaillé chez les Ngangela qui sont un groupe de peuples comprenant les Lwena, les Luchazi et les Tschokwé entre autres.

9. Cela apparaît dans le texte d'introduction de cet essai où le calao, après avoir introduit les heures de la soirée amenant à l'appel de *Mwendanjangula*, est présent jusqu'à l'apparition du coq.

10. de Areia 1985, p. 336.

11. de Heusch 1982, p.192-194.

12. Voir Jordán 2003a, p.98 pour une illustration du trône d'un chef tschokwé qui montre une scène de divination avec une représentation d'un porteur de masque *chikwekwe* qui « soutient » physiquement et spirituellement un devin.

13. Jordán : 2003b.

14. Jordán : 2003b.

15. D'autres représentations d'oiseaux apparaissent dans le contexte d'écrans ancestraux bamba dans lesquels les oiseaux sont symboliquement associés à la fertilité humaine. Les Songo et les Holo créent la majorité de ces sculptures. Bien qu'il soit possible que ces groupes ethniques produisent des masques *chikwekwe*, nos données actuelles dans ce domaine les classent par rapport aux mascarades lwena (luvalé en Angola) et tschokwé.

16. Jordán 2003b.

17. de Heusch 1988, p. 22.

18. L'appel attrayant et surnaturel attribué à quelques oiseaux est connu sous le nom de « *tambikila* » : il est dit que des sifflets peuvent transmettre de telles qualités dans leur son.

19. 1982, p. 92.

20. J'ai vu différentes versions de *Ndemba* sur le terrain, toutes fabriquées avec des rameaux et des fibres pliés sur lesquels on appliquait du tissu ou de l'écorce pour modeler les traits de l'oiseau. Durant la performance *Ndemba* marche à petits pas, grattant le sol et émettant le « bruit » caractéristique du cocorico du coq.

21. Je soupçonne que *Khanga* et *Ndemba* sont proches parents en forme et en symbolisme. Les pintades sont extrêmement bruyantes et sont considérées comme des gardiennes qui donnent l'alerte quand quelqu'un approche.

22. Roberts : 1995.

23. Les calaos volent souvent par courtes poussées d'activité, montant et descendant plusieurs fois avant d'atteindre leur destination. Ils peuvent aussi évoluer dans l'air, planant pour récolter des insectes, ou des fruits dans les feuilles et les branches des arbres.

24. Jordán : 1993.

25. La stratégie de l'ambiguïté est souvent employée par ceux qui prétendent avoir accès à des pouvoirs ou à des forces abstraits ; ceux-ci sont généralement contrôlés ou dirigés en secret. Voir Nooter, ed., 1993.



(Re)découverte des masques landuma (Boké, Guinée-Conakry)



David Berliner

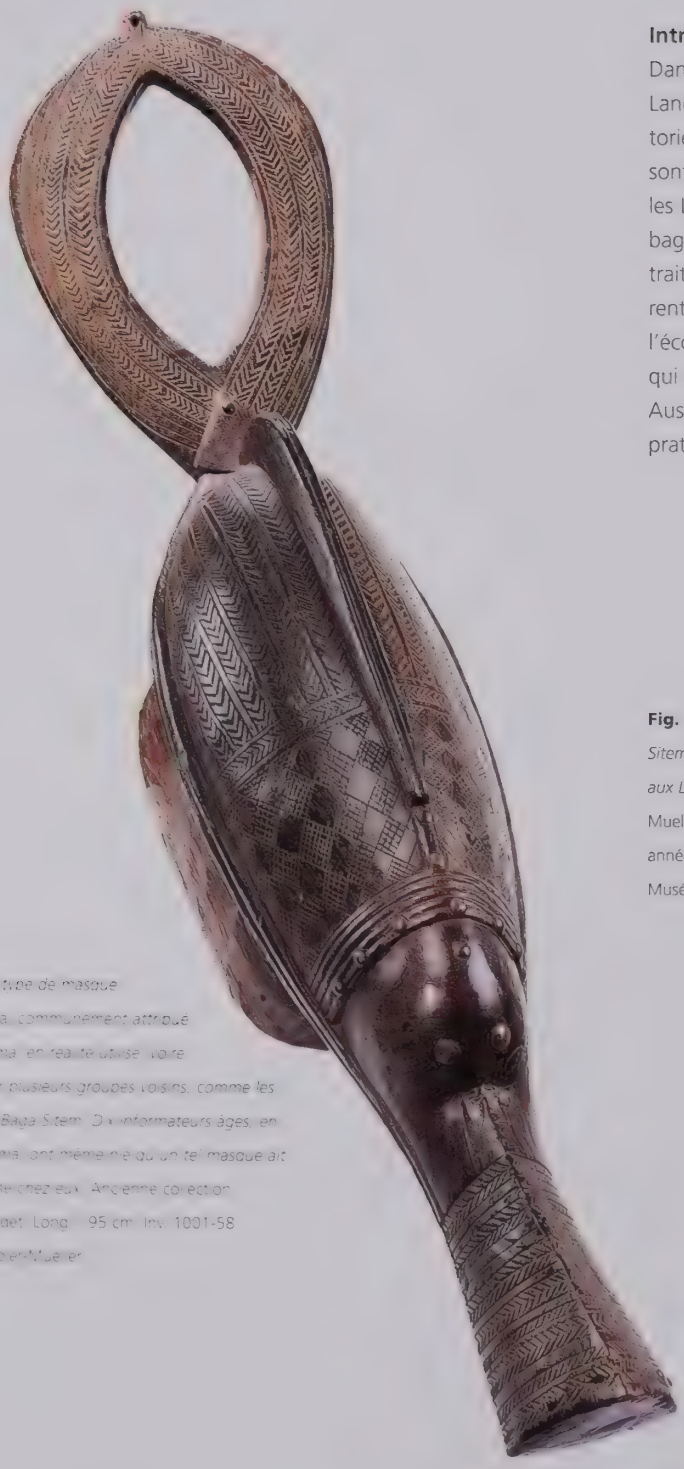


Fig. 1. *Ce type de masque tongkongba, communément attribué aux Landuma, en réalité utilisé dans la société par plusieurs groupes voisins, comme les Nalu et les Baga Sitem. Des informateurs âgés, en pays landuma, ont même nié qu'un tel masque ait jamais existé chez eux.* Ancienne collection Hubert Goldet. Long. : 95 cm. Inv. 1001-58. Musée Barbier-Mueller.

Introduction

Dans la constellation des populations de la Guinée Maritime, les Landuma[1] ont été relativement ignorés par les ethnologues et les historiens de l'art. Très peu de chercheurs - en existe-t'il même ? - se sont penchés sur leurs productions artistiques. Certes, il semble que les Landuma aient été de moins grands sculpteurs que leurs voisins baga[2] et nalu. Mais, si l'on veut approfondir les liens historiques et les traits culturels persistants qui existent (et ont existé) entre les différents sous-groupes baga, les Nalu et les Landuma, on ne peut faire l'économie d'une ethnographie serrée de la culture landuma, analyse qui passe évidemment par la description de ses oeuvres artistiques. Aussi cet article se veut-il un premier pas dans un domaine qui reste pratiquement vierge.



Fig. 2. *Autre masque des Nalu ou des Baga Sitem de type* tongkongba *souvent attribué aux Landuma.* Ancienne collection Josef Mueller. Acquis d'Emil Storrer au début des années 50. Haut. : 86, 5 cm. Inv. 1001-22. Musée Barbier-Mueller.

Tout d'abord, je vais dresser un inventaire descriptif de quelques masques landuma, en mettant en avant le contexte social et religieux, d'hier et d'aujourd'hui, auquel ils renvoient. Pour conclure, je mettrai l'accent sur le fait que la plupart des objets landuma, baga et nalu qui reposent dans nos musées restent aujourd'hui « sans père, ni mère ». L'absence de données précises les concernant ainsi que l'effondrement de nombreuses traditions sculpturales de la région rend difficile, voire impossible, leur identification géographique et historique.

Kiyak, le *Bansonyi* landuma[3] (fig. 3)

Le masque-serpent, que les historiens de l'art ont l'habitude d'appeler *Bansonyi*, est dénommé *Kiyak* en pays landuma. Sans fournir davantage d'explications, Lamp lui attribue le nom, obscur à ses yeux, de *Dagbet da kiyak* (Lamp 1996, 76). En landuma, le verbe *kiyages* signifie « rincer, laver, nettoyer », sens littéraux hautement révélateurs du contexte d'action de ce bois taillé. Je n'hésite pas à utiliser le terme « bois », car mes interlocuteurs insistent sur le fait que *Kiyak* est un bois, « un bois rincé par un homme malin[4] », mais aussi que cette matérialité est le support de quelque chose d'autre, entendez un génie et ses charmes (fusil et flèches magiques notamment). *Dagbet da Kiyak* se réfère précisément à cette notion de « siège » (en landuma, le mot *dagbet* veut dire « siège ») et signifie littéralement le « siège de *Kiyak* ». De fait, j'ai souvent entendu dire que « le génie de *Kiyak* s'assied sur le bois comme sur un siège » ou encore que « quelque chose est assis sur le bois de Kiyak » et ce, bien que personne ne puisse le voir sans posséder la « double vision »[5].

« Siège d'un génie » que l'on ne voit pas - sans la « double vision » -, « instrument de guerre » porté sur la tête et guidé par un homme malin, *Kiyak* était dansé lors de « séances de nettoyage » du village. Lorsque les sorciers sont « mélangés aux villageois », il pouvait être dansé pour « rincer le village ». Et les gens se cachaient de lui « parce qu'il sort pour chercher les sorciers et les tuer». De même, lors de la circoncision des jeunes garçons, il restait, dans le bois sacré, à côté des enfants pour les protéger des attaques de sorcellerie. Enfin, selon une technique de vengeance sorcière bien connue en Guinée Maritime, on pouvait aussi aller « porter plainte »[6] ou « se laver »[7] dans la forêt sacrée de *Kiyak*.

De manière générale, mes interlocuteurs soulignent que « *Kiyak*, c'est *talum* », c'est-à-dire « quelque chose » de dangereux, entouré de prohibitions et de secrets, et surtout tenu hors de la vue des femmes. Hérité de père en fils, *Kiyak* était conservé et caché dans une petite cabane située dans un bois sacré. Tous les villages landuma ne possédaient pas d'objets rituels de ce genre. Il semble, en revanche, que certains d'entre eux aient pu en avoir plusieurs. Enfin, pour ce qui est de la sculpture, on raconte que seule une personne était capable de tailler *Kiyak* dans tout le pays landuma. En général, que ce soit pour *Kiyak* ou pour d'autres masques, les Landuma passaient commande aux sculpteurs nalu des villages voisins.

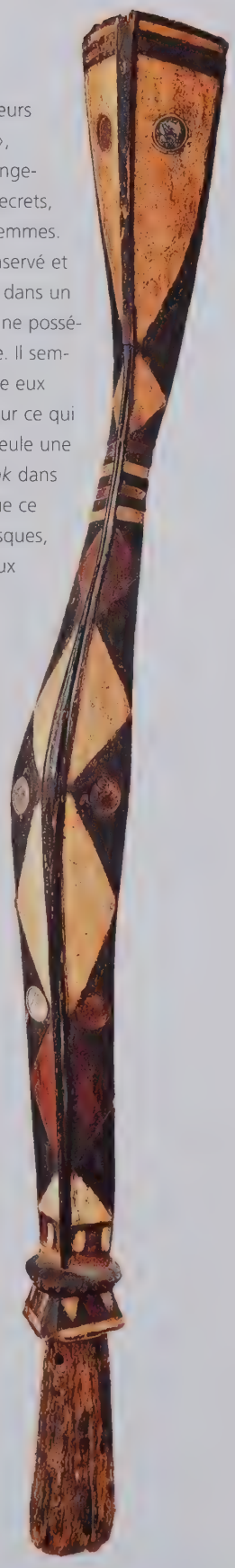


Fig. 3. Kiyak *est le nom du masque serpent* (bansonyi) *en landuma. Il était porté sur la tête et guidé par un homme malin. Il était dansé lors de « séances de nettoyage » du village. Lors de la circoncision des jeunes garçons, il restait, dans le bois sacré, à côté des enfants pour les protéger des attaques de sorcellerie.* Haut. : 215 cm. Inv. 1001-21. Musée Barbier-Mueller.



Fig. 4. *Le* Pendé-Pendé, *raphia autour de la taille, amulettes aux jambes et aux poignets, frappe les non-circoncis et confisque tout ce qu'il trouve à manger au village pour les circoncis de la forêt sacrée. Il est ici accompagné de deux nouveaux circoncis.* Photo de l'auteur.



Fig. 5 et 6. Tambaningo *est un masque des jeunes hommes. Buste d'une belle femme à la poitrine généreuse,* Tambaningo *représente un génie. Jadis interdit aux femmes et aux non-circoncis, il était conservé dans un bois sacré.* Photo de l'auteur.

Ambancon, Pendé-Pendé, Tambaningo : masques des hommes circoncis[8]

A l'instar de *Kiyak,* certains objets interviennent dans le cadre précis des initiations de jeunes garçons. *Ambancon*[9] est le nom donné aux génies qui dirigent la circoncision des jeunes gens : « les *Ambancon,* dit-on, sont des génies très puissants, ils sortent de la forêt en pleine nuit et viennent au village, en hurlant et en faisant du bruit pour effrayer les gens. » Au moment de l'initiation masculine, utilisé pendant une semaine à chaque crépuscule, *Ambancon* est aussi un rhombe destiné à faire peur aux femmes « curieuses » et aux non-circoncis.

Bois taillé de façon très vilaine, parfois effrayante, *Dudu* vient en pleine journée chercher la nourriture pour les initiés, qui ne peuvent pas rentrer au village. Il est amusant et chahute les femmes et les non-circoncis durant toute la période de réclusion des circoncis. De même pour *Pendé-Pendé* **(fig. 4)** qui, raphia autour de la taille, amulettes aux jambes et aux poignets, frappe les non-circoncis et confisque tout ce qu'il trouve à manger au village pour les circoncis de la forêt sacrée. Selon mes interlocuteurs, « *Dudu* et *Pendé-Pendé* marchent ensemble. *Dudu* fait rire tout le monde, tandis que *Pendé-Pendé* vole du riz pour les initiés ». Enfin, *Bala* est un masque constitué de feuilles de « raphia-chocolat » et détenteur d'un sabre anti-sorcier. Il sort également pour ramener la nourriture des initiés et les protéger des éventuelles attaques de sorcellerie.

L'on sait fort peu de choses sur les associations de jeunes hommes en pays landuma. *Tambaningo* **(fig. 5)** a sans doute été le masque d'une association de ce type. A vrai dire, la forme de ce masque est extrêmement répandue en Guinée Maritime, que ce soit chez les différents groupes baga, les Nalu et les Landuma : il s'agit de *Yokui* chez les



Fig. 6.

Bulongic, de *Zigiren-Wondé* chez les Baga Koba et Kakissa, etc... (Lamp 1996, 167). Buste d'une belle femme à la poitrine généreuse, *Tambaningo* est un bois taillé qui représente un génie. Jadis *talum*, chose interdite aux femmes et aux non-circoncis, il était conservé dans un bois sacré : « un non-circoncis qui voulait s'en approcher était frappé », soulignent mes informateurs. Aujourd'hui, *Tambaningo* n'est plus une chose aussi réservée et dangereuse qu'avant, « on le danse pour la *Tabaski,* les mariages, les récoltes, les baptêmes,... c'est une réjouissance nocturne », mais les femmes en sont toujours soigneusement écartées. Lors de la danse de *Tambaningo,* rituel de travestissement, les hommes sont habillés en femmes. Pagne autour de la taille et de la tête, ils dansent en rond autour du masque qui s'avance brusquement, puis ralentit et repart encore **(fig. 6)**.

Masques de réjouissance

Certains masques, comme *Abamp* **(fig. 7),** le masque-oiseau que l'on retrouve partout en pays landuma (mais aussi chez les Baga et les Nalu), étaient liés à la jeunesse et aux travaux des champs. Il semble que, jadis, les jeunes cultivateurs aient dansé avec *Abamp* dans les champs même, au moment de la récolte : « *Abamp,* dit-on, dansait avec les cultivateurs, c'était pour encourager les travailleurs à oeuvrer dans la joie et la musique ». De même pour *Banda,* masque d'origine nalu (Curtis 1996) et reconnu comme tel par mes interlocuteurs landuma, qui pouvait danser avec *Abamp* la nuit avant le début des récoltes. Les vieilles gens se souviennent aussi des performances du *Banda* lors de baptêmes, de fêtes publiques et administratives (le 14 juillet à l'époque coloniale). Notons l'existence du masque de feuilles *Koso* **(fig. 8)**, également destiné aux récoltes et réjouissances en tous genres et déjà décrit par Appia sous le nom de *Kumpo* (Appia 1943, 182).

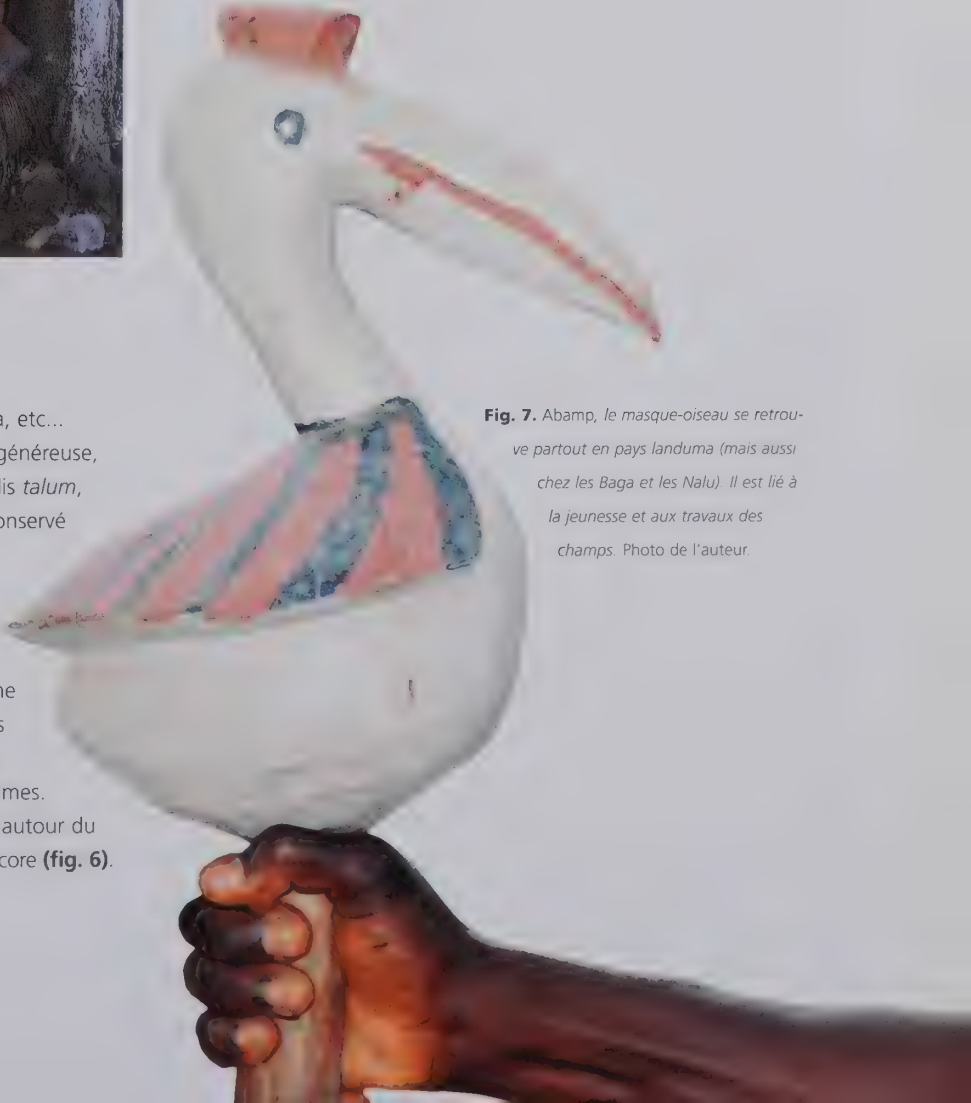


Fig. 7. Abamp, *le masque-oiseau se retrouve partout en pays landuma (mais aussi chez les Baga et les Nalu). Il est lié à la jeunesse et aux travaux des champs.* Photo de l'auteur.



Fig. 8. *Le masque de feuilles* koso *est également destiné aux récoltes et réjouissances en tous genres.* Photo de l'auteur.

Enfin, l'on ne pourrait parler de la culture landuma sans faire mention des nombreuses danses masculines et féminines, comme le *korda* ou le *triba*. A l'occasion des mariages ou des circoncisions, cette danse mixte réunit des « femmes-nourrices » parées de coquillages **(fig. 9 et 10)**, et des hommes coiffés d'un bonnet de forme conique et tenant en main un bâton.

Officiellement, les Landuma ont cessé de faire danser leurs masques et d'initier leurs jeunes garçons dans les bois sacrés. A dire vrai, j'ai été assez surpris de voir danser *Tambaningo* et *Koso*. Depuis le XVIII[e] siècle, l'Islam a en effet connu une expansion croissante dans cette région au détriment des pratiques rituelles antérieures **(fig. 11)**. Selon les traditions orales, Manga Dibi de Katimènè fut le premier à prêcher les principes du Coran en pays landuma. Dans les années 50, sous la pression d'islamistes prosélytes, les forêts sacrées ont été défrichées, les objets rituels brûlés et les pratiques dites « animistes » interdites publiquement. Depuis lors, à en croire mes interlocuteurs, « tout » aurait disparu. En pratique, les forêts sacrées servent toujours à initier les jeunes garçons pendant les vacances scolaires, tandis que certains masques sortent pour la *Tabaski* ou la fin du Ramadan. Les vieux ont toujours la réputation d'être les détenteurs d'un savoir rituel puissant et efficace et continuent à « produire du secret ». A voix basse, on reconnaît que « *Kiyak* est toujours là ». Bref, je reprendrai cette belle expression d'un de mes interlocuteurs landuma : « les bois sont brûlés, mais les formules rituelles sont dans les poches ».





Fig. 9 et 10. *La danse mixte* triba *réunit des « femmes-nourrices » parées de coquillages et des hommes coiffés d'un bonnet de forme conique et tenant en main un bâton. Les représentations ont lieu à l'occasion de mariages ou de circoncisions.* Photo de l'auteur.



Fig.11. *Les rituels sont pratiquement éteints chez les Landuma, si mal étudiés, en raison de l'expansion de l'Islam dès le XVIII*[e] *siècle. Cette religion a en effet connu une expansion croissante dans cette région au détriment des pratiques rituelles antérieures.* Photo de l'auteur.

Conclusion

La fascination esthétique qu'exercent les masques de la Guinée Maritime (baga, nalu et landuma) ne doit pas faire oublier les sérieux obstacles rencontrés par l'ethnologue en quête d'attributions. Si je conclus par cette remarque, c'est parce que les objets landuma n'échappent pas à ce véritable casse-tête chinois. Je prends un exemple : s'il est un masque qui, dans l'esprit des historiens de l'art et des ethnologues de la Basse-Guinée, reste irrémédiablement lié aux Landuma, c'est bien le *Numbé/Tongkongba,* masque horizontal au crâne ovale avec, d'un côté, une sorte de gueule et de l'autre, deux pointes qui ressemblent à des cornes **(fig. 1 et 2)**. Galhano (1971) mentionne son existence en pays nalu, tandis que Lamp (1996) étend l'usage de ce masque aux Baga Sitem. Pourtant, ce masque reste bien souvent attribué avec certitude aux seuls Landuma, selon les indications fournies par le Docteur MacLaud au début de ce siècle. Or, lors de mes entretiens en pays landuma (dans plus de dix villages), aucun des hommes âgés n'a reconnu ce masque comme étant landuma.

Avec Marie-Yvonne Curtis (communication orale), je souscris à l'hypothèse selon laquelle il s'agirait d'une erreur d'attribution. Celle-ci serait née d'une confusion de MacLaud lui-même qui, lors d'une récolte d'objets, aurait recueilli un exemplaire nalu dans un village landuma. Il semblerait donc que ce type de masque, jusqu'alors emblème du pays landuma, n'ait en fait jamais dansé dans cette région.

En revanche, bien des œuvres originaires du pays landuma reposent dans nos musées sans que nous le sachions. D'abord, rares sont les objets provenant de la Guinée Maritime qui disposent de notices relatives à leur lieu de collecte. Par méconnaissance (absence de carte d'identité des objets), une attitude homogénéisante a longtemps prévalu à l'égard de ces objets, tous regroupés sous l'ethnonyme « Baga ». Ensuite, sur le terrain, beaucoup d'objets ne sont plus sculptés aujour-

d'hui, nombreuses sont les traditions sculpturales qui ont disparu. Difficile donc d'identifier des lieux de création. Sans compter que les exemplaires de nos musées accusent, en général, une trop grande homogénéité stylistique pour être reconnus avec certitude par les interlocuteurs les plus âgés. Pour toutes ces raisons, bien des objets sont irrémédiablement coupés de leur milieu d'origine (on peut tout au plus dresser des zones de diffusion de certains artefacts, mais lier certains objets à certains sous-groupes relève de la pure conjecture) et aucune recherche de terrain ne pourra y changer quelque chose. Serait-on étonné du nombre de masques vaguement attribués aux Baga et qui sont, en fait, nalu ou landuma ?

BIOGRAPHIE

La biographie de l'auteur se trouve p. 171

BIBLIOGRAPHIE

Appia (Béatrice), « Masques de Guinée Française et de Casamance », in *Journal de la Société des Africanistes*, 7, p. 153-182, 1943.

Bérenger-Féraud (Laurent Jean B.), « La secte des Simos chez les peuplades de la côte occidentale comprise entre le Sénégal et le pays de Sierra Leone », in *Revue d'Anthropologie*, 3, p. 424-440, 1880.

Caillié (René), *Voyage à Tombouctou et à Jenné, dans l'Afrique Centrale, 1830*, tome I, Paris, Ed. Anthropos, 1996.

Camara (A., A.), *Histoire et civilisation des Landuma : des origines à la mainmise coloniale*. Mémoire de diplôme de fin d'études, Kankan, IPJN, 1977.

_____, *Famille et mariage en milieu traditionnel Landuma*. Mémoire de diplôme de fin d'études, Conakry, IPGAN, 1980.

Chevrier (A.), « Notes relatives aux coutumes des adeptes de la société des Scymos », in *L'Anthropologie*, 27, p. 359-376, 1906.

Corré (A.), « Note du Docteur Corré sur les Peuplades du Rio Nunez » in Bérenger-Féraud, Laurent Jean B., *Les Peuplades de la Sénégambie*, Paris, Ernest Leroux Ed., p. 319-344, 1879.

Curtis (Marie-Yvonne), L'art nalu, *l'art baga de Guinée. Approches comparatives*, Thèse de doctorat de l'université de Paris 1, Art et Sciences de l'Art, 1996.

Galhano (Fernando), *Esculturas e objectos decorados da Guinea Portuguesa*, Lisbonne, Junta de investigaçoes do ultramar, 1971.

Lamp (Frederick), *Art of the Baga. A Drama of Cultural Reinvention*, New York et Munich, The Museum for African Art et Prestel Verlag, 1996.

Méo, « Etudes sur le Rio Nunez » in *bulletin de la Commission d'études historiques et scientifiques de l'AOF*, 3, p. 281-317 et 4, p. 341-369, 1919.

Paroisse (Georges), « Note sur les peuplades autochtones de la Guinée française (Rivières du Sud) » in *L'Anthropologie*, 7, p. 428-441, 1896.

NOTES

1. Pour une description socio-ethnologique de la société landuma, voir Camara (1977 et 1980).

2. Contrairement à ce que l'on a longtemps cru, les Baga ne forment pas un groupe homogène. Il s'agit de divers sous-groupes (les Baga Kalum, les Baga Koba, les Baga Kakissa, les Bulongic, les Pokur, les Baga Sitem et les Baga Mandori), éparpillés géographiquement et singuliers du point de vue de leur histoire, de leur langue et de leur culture, mais qui reconnaissent toutefois appartenir à un ensemble humain plus vaste (les Baga).

3. Du XVII[e] au XX[e] siècle, les Landuma, comme les autres peuples côtiers de la Guinée, ont été décrits la plupart du temps comme des idolâtres gouvernes par de redoutables sociétés secrètes appelées *Simo* (Caillié 1830 <1996>, Corré 1879, Bérenger-Féraud 1880, Paroisse 1896, Chevrier 1906, Meo 1919). F. Lamp (1996) a bien mis en avant le travers qui a consisté à inventer, en Guinée Maritime, une structure initiatique dénommée *simo*

4. Dans l'univers landuma (mais aussi dans les différents groupes baga et nalu), tous les hommes ne sont pas rituellement égaux. En effet, certains hommes sont dotés de pouvoirs extraordinaires qui leur permettent de se transformer en animaux ou en objets, de voler dans les airs, de manger d'autres hommes par sorcellerie et de voir les génies (avoir la « double vision »), bref d'être « malins ». Porter certains masques, comme *Kiyak*, necessite que l'on soit « malin ».

5. Faculté innée ou acquise permettant de voir des puissances invisibles pour tout un chacun. Aussi appelé « œil de la nuit ».

6. Procédé magico-rituel par lequel une personne, se sentant attaquée ou lésée par un individu, « porte plainte » contre celui-ci auprès d'un féticheur.

7. Procédé magico-rituel par lequel une personne, accumulant des malheurs et qui suppute que quelqu'un a « porté plainte » contre lui auprès d'un féticheur, se rend chez ce dernier pour se faire « laver ».

8. Les femmes ont également leurs associations secrètes. Elles sont initiées au *nyandu*, dont l'emblème porte le nom de *nimba narani*. *Nimba narani* n'est pas un bois taillé, mais un assemblage de raphia ou de feuilles de palmier porté par une danseuse. Elle sort essentiellement à la mort d'une vieille femme initiée. Jadis, les initiées étaient soumises à des traitements spéciaux : bastonnades, privations en tout genre,... Mais surtout, les vieilles femmes avaient trouvé le moyen de rendre fidèles leurs jeunes initiées. Pour éviter que les jeunes filles n'aient de relations sexuelles avant leur mariage, on leur attachait sur les reins une corde, appelée la « corde de nyandu ». Cette corde avait la réputation de faire souffrir le jeune homme qui essayait de débaucher la jeune fille.

9. Le terme *Ambancon* peut être rapproché des *Amancongopon* sitem, *Amanconach* pokur, *Ambancong* nalu, se référant tous à des entités-masques circonciseurs, et dont le nom *Bansonyi* (terme d'origine susu) est sans doute issu.



Trois regards sur un chef-d'œuvre africain



Monique Barbier-Mueller
Louis Perrois
David Berliner

Rencontre

Pour des Africains, c'est une sculpture chargée de magie. Pour moi aussi, avec une approche différente. Mais depuis que nous nous sommes rencontrées, nous entretenons, elle et moi, un dialogue singulier.

Installée comme elle l'est, maintenant, au pied de mon lit, elle s'impose avec une autorité souveraine.

Depuis mon enfance, j'ai toujours vécu au milieu d'objets de provenance exotique, si familiers que je ne me posais guère de questions à leur sujet. Mon père et, plus tard, mon mari, ont pris soin de les rassembler, de les archiver. Leur ardeur à la tâche rendait ma participation superflue. J'ai donc eu le privilège de vivre depuis toujours dans un environnement conditionné par l'art sous toutes ses formes, quelle qu'en soit l'époque, l'origine géographique ou le style. Surtout j'ai eu la chance, très jeune, de pouvoir toucher à tout. Ah ! l'importance de l'expérience tactile, qu'interdit aujourd'hui la pratique généralisée de l'exposition sous vitrine. Il en résulte un appauvrissement de la connaissance de la matière, et aussi de l'habileté à la manipulation. Quelle explication peut remplacer la découverte sensorielle immédiate, l'expérience du poids dans la main ? Et cette jouissance, au contact d'un grain soigneusement poli ou encore l'étonnement ravi engendré par l'onctuosité de l'albâtre, par exemple ? Une main, qui caresse autant qu'elle empoigne, reçoit ce faisant l'une des premières grandes leçons que peut dispenser l'art : cette science n'est pas aride, elle génère le plaisir.

Devrais-je, pour en parler, utiliser la majuscule, témoignant ainsi de ma révérence à son égard ? Cette attitude n'est pas une pose. L'art, pour moi, est ouverture sur l'avenir, gage de progrès. Mieux, c'est le sésame qui nous donne accès à une dimension supplémentaire, celle du dépassement.

Par ce canal, j'ai appris l'égalité entre les hommes, aussi remarquables par la multiplicité de leurs inventions, que par le caractère imprévisible de celles-ci. Leurs différences, passionnantes, sont révélatrices de leur culture mais aussi des conditions de vie propres à chacun.

L'essentiel de mon enseignement me vient de mon père, et avant tout de son exemple, car c'était un silencieux, avare de paroles. Son jugement, pour être affirmé, n'engageait que lui seul. Nul besoin, nulle envie, semblait-il, de faire du prosélytisme. Sa pudeur était telle qu'il m'a fallu du temps pour mesurer l'étendue de son indépendance d'esprit : il pouvait se permettre de respecter ouvertement les valeurs bourgeoises, sans se laisser brider par elles. Sa seule prévention concernait les préjugés. Plus que les milieux constitués du monde de l'art, il a aimé la compagnie de vrais artistes.

Longtemps après sa mort, l'un de ses visiteurs m'a confié son étonnement devant l'audace et la clairvoyance d'un collectionneur qui, dès 1914 achetait des toiles abstraites de Kandinsky. Mon père lui avait alors simplement expliqué que « s'il ne savait pas ce que c'était (que ce tableau), il savait que c'était *quelque chose* ».

Je me rends bien compte que cette sorte d'explication peut paraître courte à tous ceux qui ont l'habitude de trouver leurs références et motivations dans des textes savants, mais pour moi, elle m'a enchantée : j'ai retrouvé un ton de voix, une économie de mots qui vous ramènent à l'essentiel et coupent court à toute discussion oiseuse.

J'essaie donc moi aussi de suivre à la trace les artistes, d'où qu'ils soient, sur ces voies qu'ils défrichent, plutôt que ceux qui les expliquent, aujourd'hui comme hier.

Mais si j'aime la nouveauté, je refuse de me priver pour autant de l'immense richesse que nous ont léguée les générations passées. L'ignorer nous expose aux redites maladroites, aux contre-sens.
J'ai été fascinée par la statue mbédé. Sa présence est formidable. D'emblée, elle est accessible à quiconque a un œil et de la curiosité. Elle s'impose avec évidence, comme un parangon de l'art universel, un parfait exemple de ce que doit être une œuvre sculpturale. Aucune référence à l'art africain n'est nécessaire. Sa provenance exotique n'a, en quelque sorte, qu'une valeur d'accident.

J'ai d'abord différé cette confrontation, au point que je découvre aujourd'hui une statue plus grande que je ne le croyais. C'est petit à petit qu'elle m'a subjuguée, convaincue encore plus que séduite. Car j'admire la rigueur de sa conception tout autant que l'ingéniosité des solutions inventées pour pallier toute faiblesse d'expression.

L'exécution d'une sculpture africaine tient du prodige : pas de travaux préparatoires, pas de croquis, d'esquisses nombreuses (pensez aux innombrables dessins accompagnant chaque œuvre de Henry Moore). L'artiste africain, lui, s'attaque directement à la matière, dans un geste héroïque, mais sans jamais négliger les contraintes que lui imposent la forme et la dimension du fût du tronc d'arbre. Cette concrétisation immédiate d'un concept exige l'excellence du geste.

L'œuvre sculptée, qui se laisse percevoir en trois dimensions, est sensorielle comme le monde dans lequel nous avons l'habitude d'évoluer.

Mais elle est aussi complexe : seules des notions abstraites, telles que la tension, l'équilibre, l'audace, ou le rythme permettent de la décrire dans sa qualité profonde.

Comme presque toute la statuaire africaine, cette Mbédé se présente de face **(fig. 1)**, dans une démarche qui rend toute tricherie impossible.
J'aime, j'admire cette façon courageuse d'affronter le spectateur, sa censure éventuelle. Cette droiture, qui n'est pas rigidité, donne tout son poids au message.
C'est d'ailleurs à une confrontation semblable, elle aussi sans faiblesse, que vous convient les meilleurs portraits occidentaux. Eux aussi vous regardent droit dans les yeux, sans sourire (oublions la Joconde).

Il en va de même pour les masques qui accompagnent les morts dans leur rendez-vous ultime avec l'Eternité, tels ceux des momies du Fayoum ou ceux, souvent tragiques, réalisés dans la pierre par l'Olmèque ou le Maya.

Une telle simplicité ne vaut que si elle se double d'intelligence. La sérénité émanant alors de l'œuvre lui confère une dimension transcendantale…

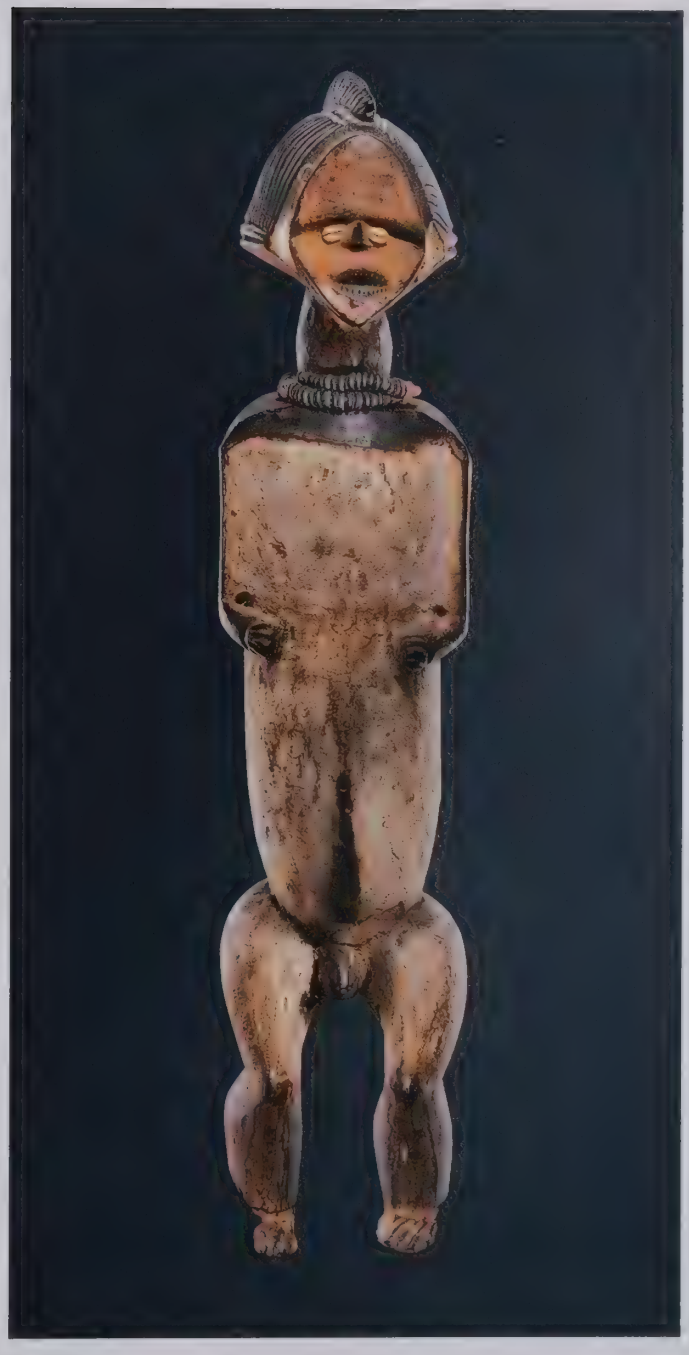


Fig. 1. *Statue mbédé. Haut. : 79 cm. Inv. 1019-86.* Anc. coll. Hubert Goldet. Coll. Monique Barbier-Mueller.

Dans certaines cultures, les artisans utilisent volontiers des matières précieuses pour augmenter la séduction de leur travail. Une telle démarche, certes légitime, n'en recouvre pas moins un calcul plus ou moins naïf : on essaie par ce biais de se concilier la bienveillance de celui à qui est destiné l'ouvrage.

Le sculpteur africain, dédaigneux de l'artifice, ignore ce genre de marchandage. Pas d'ornementation superflue, pas d'arabesque finement soulignée d'or, pas ou peu de travail d'incrustation en ivoire. La matière est brute, et la sculpture se révèle dans son immédiateté, telle que l'a engendrée, que l'a marquée la volonté du créateur.

Le sculpteur fait confiance à son geste, décisif et péremptoire. Si son œuvre se dégrade, la perte est irréparable.

En Afrique, la création est donc avant tout une aventure spirituelle. Rien ne compte plus que le souffle, l'inspiration qui a guidé la main pour s'inscrire dans la matière.

Peu importe que le bois tendre, qu'on n'a pas laissé sécher, n'offre guère de résistance : le sculpteur africain sait refuser la tentation du geste facile, qui ferait de l'impulsion créative un simple fait robotique.

Toute rencontre avec une œuvre d'art est une rencontre amoureuse. Elle prend souvent forme d'un dialogue, dans lequel l'admiration joue un rôle essentiel pour apprécier la réussite et reconnaître les points forts. Puis vient la discussion : comment se justifie telle solution adoptée ? Quelle était la difficulté à résoudre ou à contourner ? Et enfin, qu'en est-il de l'invention : magistrale ou vulgairement astucieuse ?
J'ai déjà dit mon admiration pour le schéma d'exécution de cette statue mbédé. Sa simplicité satisfait aux besoins de l'équilibre, sans négliger la sensibilité plastique.

Avec ses bras collés au corps, elle est très exactement contenue dans le volume de l'arbre qu'on a abattu pour l'exécuter. Même les jambes, pour lesquelles on a adopté une toute autre dynamique, respectent cet alignement dans le prolongement du tronc.

Inscrit graphiquement dans un beau rectangle, sa construction rigoureusement géométrique, très bien équilibrée, la divise en quatre parties égales.

La partie supérieure est occupée par la tête et le cou, les deux suivantes étant réservées au corps proprement dit et la dernière aux jambes.

Le corps est blanc, savamment cerné de noir par le joug que forment les épaules et les bras qui le prolongent.

Depuis le nombril jusqu'au sexe, une arête verticale noircie, s'évasant légèrement en triangle vers le bas, souligne l'abdomen, au profil doucement renflé. Il y a de l'émotion dans ce mouvement à peine esquissé. C'est dans ce cadre strictement délimité que s'inscrivent le torse et le bas-ventre.

Il faut souligner la trouvaille admirable et combien audacieuse du raccourci des avant-bras, repliés à l'équerre vers le devant du corps. S'articulant sur la ligne horizontale des épaules, ils cernent un carré magique qui capte d'emblée le regard.

J'ai parlé d'un carré magique. Je le vois ainsi, à double titre : d'abord, à cause de la simplicité de cette construction, qui satisfait l'œil en même temps qu'elle répond à une exigence intellectuelle d'équilibre des masses. Ainsi naît une tension dramatique.
Mais c'est aussi un moment d'émotion qui mobilise la sensibilité du spectateur et l'hypnotise comme le masque de la Méduse.
Tant d'efforts pour mettre en valeur cet espace si lisse, candidement blanchi, laissent supposer qu'il pourrait avoir encore une fonction, peut-être dissimulée aux regards profanes.

C'est effectivement à ce niveau que se découvre, creusée dans le dos de la statue, la cavité qui recelait les ossements ancestraux, voire des substances magiques et mystérieuses confiées à sa garde.

Je ne mentionne qu'en passant cette impression furtivement ressentie, car le domaine qu'elle concerne, spécifique de l'âme africaine, n'est pas de mon ressort.

Par contre, je suis frappée par l'intelligence qui a présidé au traitement du reste du corps.

L'espace largement évidé entre les deux jambes a permis au sculpteur de camper solidement la statue sur ses jambes, constituées par deux masses volumineuses littéralement catapultées l'une sur l'autre : le renflement totalement irréaliste du mollet ne vaut que pour la satisfaction visuelle qu'il procure. L'érosion des pieds, dont l'un a presque disparu, importe peu.
Contrairement à l'aspect frontal, hiératique et statique, la vue de profil se caractérise par le mouvement. Même la tête, si sagement cantonnée de face dans son rôle de chef, y participe quand on la regarde de profil. C'est en effet avec une force incroyable qu'elle projette vers l'arrière la masse imposante de la coiffure, très élaborée.

Ainsi s'amorce le mouvement qui, comme un frémissement musical, glisse tout le long du corps, pour aboutir aux jambes qui se déchaînent, évoquant la transe, appelant la danse.

Cette rupture de style, cette introduction du mouvement est une trouvaille de génie. En effet, la stricte contrainte des limites imposées par la forme du tronc, le souci d'un certain hiératisme distingué risquaient de conférer à cette Mbédé un aspect conventionnel un peu compassé, ennuyeux. Il faut apprécier, je crois, à sa juste valeur, le sursaut créatif du sculpteur qui a su s'en libérer dans le traitement du profil.

Que dire de plus ?
C'est, à mes yeux, une œuvre sans défaut. Elle me satisfait pleinement, et je sais que je ne me lasserai pas de m'entretenir avec elle.
Cette rencontre est mon aventure. Puisse-t-elle en inspirer d'autres, car le monde de l'art est magique.

Il suffit, pour y pénétrer, d'avoir un œil alerte, stimulé par une vive curiosité.

L'ancêtre mbédé du « maître d'Abolo ». Un chef-d'œuvre de l'art africain dans son contexte : histoire, société, style

Comme je l'indiquais dans une étude publiée récemment[1] , l'art des Mbédé d'Afrique équatoriale est à la fois, et depuis longtemps, très apprécié des collectionneurs d'art africain, et paradoxalement fort mal connu.

Ce style très typé n'est attesté aujourd'hui que par quelques pièces (au regard des centaines de *byeri* fang et reliquaires « kota ») quoique quelques-unes soient considérées – à juste titre – comme des chefs-d'œuvre de la créativité du continent noir.

Que peut-on penser de cette rareté et du particularisme mbédé dans l'ensemble « kota » et plus précisément encore, de l'exceptionnelle qualité de la statue-reliquaire de l'ancienne collection Rasmussen, entrée il y a peu dans le fonds Barbier-Mueller, une image tutélaire d'ancêtre façonnée par la main de génie du « maître d'Abolo »[2] ?

1 - Qui sont les Mbédé, d'où viennent-ils et que sont-il devenus ?
Je ne vais évidemment pas reprendre ici le détail de l'étude que j'ai déjà mentionnée. Mais, pour mieux regarder et apprécier cet ancêtre mbédé d'exception, il n'est pas inutile de se remémorer quelques repères, linguistiques, historiques, ethnographiques et finalement stylistiques.

Tout d'abord, les Mbédé ne sont, ni plus ni moins, que des Obamba **(fig. 1).** C'est ce qui ressort clairement des remarques ethno-linguistiques de Mgr Adam : « les Mbédé[3] sont appelés dans le langage officiel Obamba dont le pluriel serait Abamba. On devrait donc dire les Abamba ou mieux les Bamba pour ne pas avoir deux pluriels devant le nom. Eux-mêmes s'appellent plutôt Ambama ou Mbédé ou Asi-Mbédé ». Je rappelle que Mgr Adam, qui a vécu des décennies dans la région du Haut-Ogooué et notamment à Okondja, a été un éminent missionnaire-linguiste passionné de littérature orale mbédé.



Fig. 1. *Guerrier bamba (mbédé) rencontré par Brazza lors de son voyage dans le Haut Ogooué* (Tour du Monde, 1888, 2, p. 41)

Si on se réfère maintenant aux récits d'explorations du XIXe siècle, on retrouve cette même association incertaine entre les noms Mbédé et Bamba. Bruce Walker (le père anglais de l'historien-ethnographe gabonais Mgr André Raponda Walker) fait mention dès 1870 « de ces fameux et terrifiants Obamba » dans les *Annales des voyages, de la géographie, de l'histoire et de l'archéologie*. Il rapporte les propos de ses piroguiers qui racontaient à l'envie qu'« en amont des régions des Okota, Akélé, Apinji, Okandé, Aduma, Syébo, Ossyéba et Shaké, il y avait dans la haute vallée de l'Ogooué, une importante tribu guerrière établie sur la Léconi, les Ambamba ou Manibamba, à qui on prêtait d'étonnants pouvoirs magiques ».

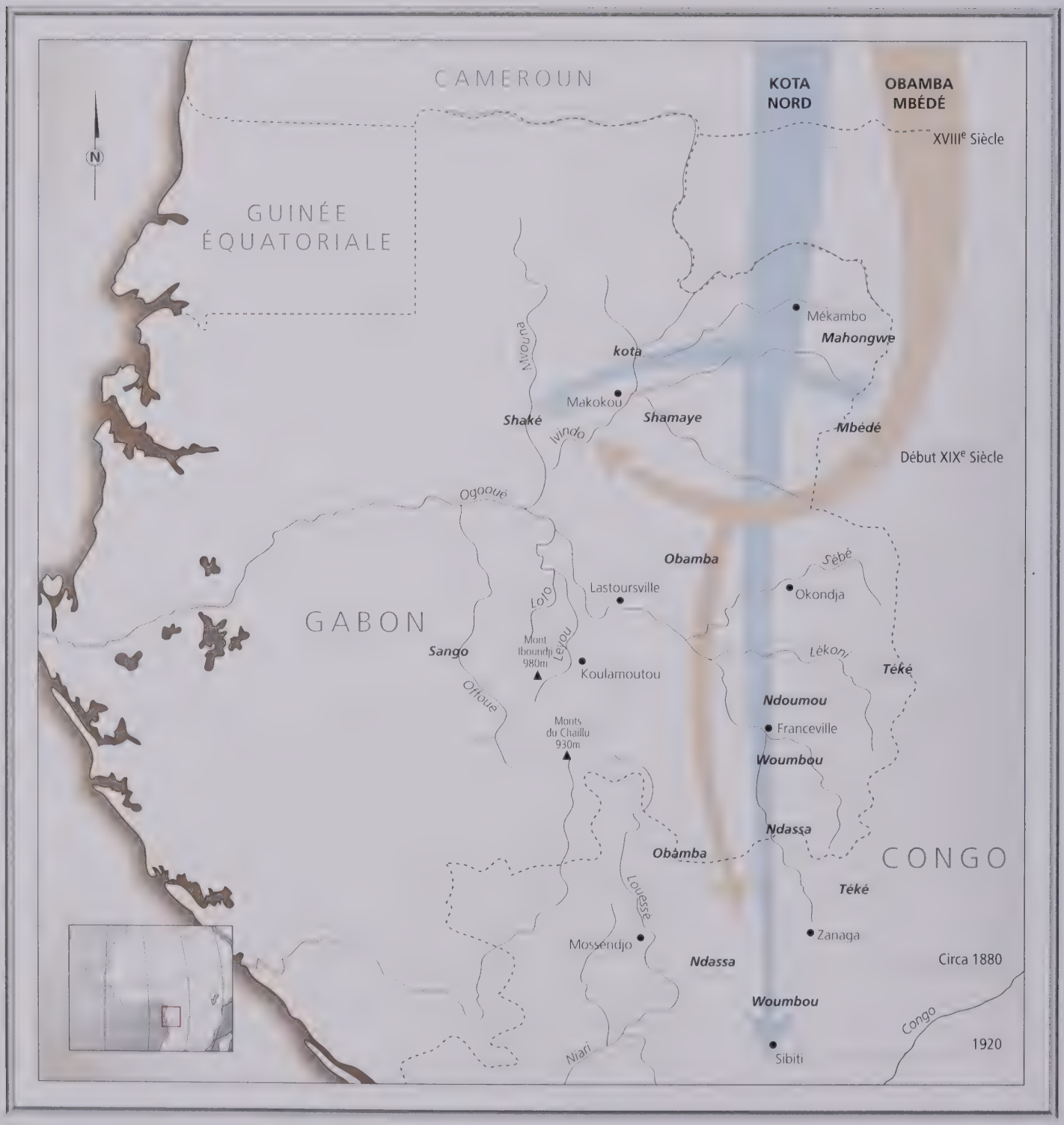
Dix ans plus tard, les choses se précisent puisque Pierre Savorgnan de Brazza, lors des voyages de la Mission de l'Ouest Africain, entre en contact avec, d'une part les Mbédé, d'autre part les Bamba de la rivière Sébé (appelée alors Lessibi) et, plus en amont du fleuve, les « Ondoumbo » (très probablement assimilables aux Ndumu actuels).

Bien entendu, dans cette lecture des textes du XIXe siècle, il faut se rendre compte qu'aucune tradition n'ayant encore été recueillie ni aucune langue étudiée, il pouvait subsister des approximations dans l'identification des groupes, surtout pour des communautés plus ou moins apparentées. Je garde un grand respect pour ces explorateurs consciencieux qui, malgré le handicap de la langue, ont fait de vrais efforts d'information, en toute honnêteté intellectuelle (d'ailleurs, qui aurait pu les contredire ?). Dans les notations de Jacques de Brazza et Attilio Pecile par exemple, il faut saluer le souci du détail, ces détails constatés sur place qui, aujourd'hui constituent des « témoignages » irremplaçables sur les réalités anciennes de tous ces peuples désormais transformés.

Faut-il revenir sur le fait que les Kota ne sont pas vraiment des « Kota » ? Depuis que quelques spécialistes se sont intéressé aux langues et aux traditions des peuples du Gabon oriental et du Congo voisin[4], on s'est aperçu que l'adjectif « kota » décerné à beaucoup de groupes, s'appliquait en réalité à des gens de cultures quelque peu distinctes. Mais le mal était fait puisque dans la littérature, notamment celle traitant des arts africains, les « Kota » avaient été nommés ainsi, en opposition avec les « Fang » voire avec les « Pounou » et les « Mpongwé » (de terminologie d'ailleurs tout aussi approximative).

C'est Mgr Adam qui avait attiré l'attention des africanistes sur la complexité de la répartition des peuples dits « kota » en soulignant qu'on avait pris fâcheusement l'habitude de regrouper dans un même ensemble des populations de langues différentes, notamment les Mbédé-Bamba et Ndumu d'une part, et les Ndassa et Wumbu d'autre part, « ce qui est complètement faux au point de vue linguistique ». Si Mgr Adam a tout à fait raison sur ce point précis, il n'en reste pas moins que les Mbédé-Bamba et les autres peuples du Haut-Ogooué et certains de l'Ogooué-Ivindo ont une histoire largement commune, d'ailleurs admise par tous les spécialistes de l'Afrique centrale.

Comme le mentionne l'historien gabonais Martin Alihanga en 1976 : « Les Mbédé avaient leur habitat primitif dans les régions de la Wele », c'est-à-dire le Haut-Oubangui au nord-ouest de l'ex-Zaïre. De là, les Mbédé-Bamba sont allés vers l'ouest, à travers le Sud-Cameroun actuel, jusqu'à la mer ; là, ils se sont évidemment heurtés à des populations en place qui les ont obligés à repartir vers le sud-est en direction du fleuve Congo. C'est en plusieurs vagues et selon des itinéraires distincts que tous ces groupes initialement apparentés ont cheminé du bassin de la Sangha vers ceux de l'Ogooué et du Niari, depuis les XVIIe et XVIIIe siècles **(voir carte).**


CAMEROUN
GUINÉE ÉQUATORIALE
GABON
CONGO
N
KOTA NORD
OBAMBA MBÉDÉ
XVIII^e Siècle
Début XIX^e Siècle
Circa 1880
1920
Mékambo
Mahongwe
kota
Makokou
Shaké
Shamaye
Mbédé
Mwouna
Ivindo
Ogooué
Obamba
Sébé
Okondja
Lastoursville
Loto
Leyou
Mont Iboundji 980m
Koulamoutou
Sango
Offoué
Lékoni
Téké
Ndoumou
Franceville
Monts du Chaillu 930m
Woumbou
Ndassa
Obamba
Louesse
Téké
Zanaga
Mossendjo
Ndassa
Woumbou
Niari
Sibiti
Congo

Cette migration très progressive – beaucoup moins rapide par exemple que celle des groupes fang –, s'est donc faite de façon éclatée bien que dans cet ensemble de même culture d'origine, les contacts aient été constamment maintenus (par des relations d'échange concernant aussi bien le sel, le fer, le raphia que les femmes). La tradition des Bamba, qu'on peut recouper avec celles d'autres communautés de la région, fait état de razzias et même de véritables guerres menées à l'encontre de toute une série de groupes y compris des groupes kota.

D'après les traditions recueillies par le Dr. Miletto (1951) : « Il y a environ deux siècles, les Kota étaient les seuls habitants de la région [du Haut-Ogooué] : Baouandji, Batchangui, Bandzabi et Badouma se souviennent d'avoir habité au-delà de l'Ogooué vers le nord-est. La cause de leur migration est oubliée : guerre mal terminée ou pression lente d'un autre peuple, ils l'ignorent. En traversant la région, ils ont scindé les Kota en deux groupes : Bahoumbou, Mindassa d'un côté, Samayé [Bushamaye, Mahongwé] de l'autre... Cet exode vers l'ouest des Kélé (Dambomo, Bushaké, Bangomo, Mbahouin) avait commencé au moment de l'arrivée des Mbédé et des Mindoumbou [Ndumu, Ondoumbo]. Ceux-ci racontent qu'ils habitaient au nord-est, au-delà d'Abolo, dans un pays beaucoup plus arrosé et plus marécageux, bordé de montagnes ».

Comme je l'ai indiqué dans l'étude déjà mentionnée, parmi les Bamba désormais sédentarisés, on peut distinguer plusieurs sous-groupes constitués à chaque fois de quelques lignages associés à l'occasion des derniers déplacements vers l'ouest[5] . Ils représentent la partie avancée des Mbédé du Congo-Brazzaville, eux-mêmes scindés en deux entités, les Mbédé-Forêt et les Mbédé-Savane, ainsi dénommés en référence à leur environnement. Ces Mbédé « d'origine » occupent la région de Kellé et Ewo sur la Likouala (le pays d'Abolo). En réalité et malgré les différences entre tous les noms qui les désignent ici ou là, tous ces gens font partie d'un seul et même peuple.

C'est la Mission de l'Ouest Africain de Brazza qui, par ses contacts multiples avec les uns et les autres et une volonté déterminée d'apaisement intertribal, brisa définitivement l'expansion des Mbédé-Bamba à la fin du XIXe siècle. Leur domination latente sur l'ensemble de la région depuis plus d'un siècle, entre Okondja au nord et le haut Ogooué au sud, s'acheva dans une ultime bataille qui se déroula au lieu-dit « Mamvubu », sur la rive droite de la Mpassa (région de Masuku-Franceville) **(fig. 2)**, où l'élite des guerriers mbédé succomba.

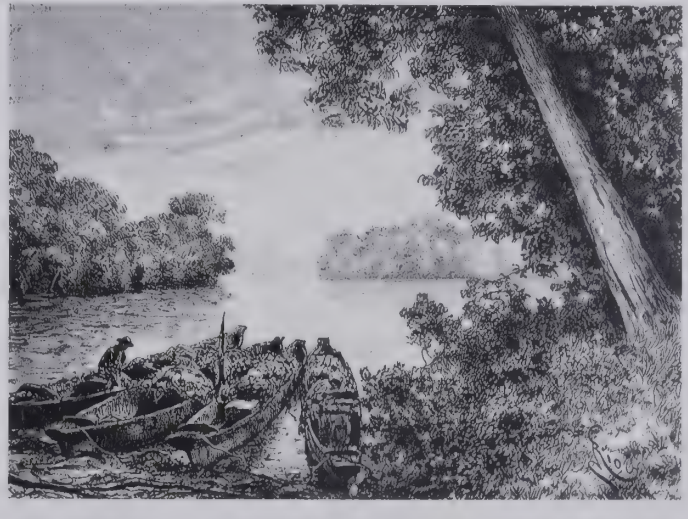


Fig. 2. *Rivière Mpassa, non loin de Franceville (XIXe siècle).* (Tour du Monde, 1888, 2, p. 61)



Fig. 3. *Statue mbédé photographiée de dos, collectée au nord au Moyen Congo dans les années 20 par A Courtois puis vendue par Charles Ratton à Madeleine Rousseau Haut : 79 cm Inv. 1019-86* Musée Barbier-Mueller

2- Une pièce exceptionnelle dans une série déjà remarquable

L'effigie d'ancêtre du musée Barbier-Mueller fait partie de ces statuettes-reliquaires à cavité dorsale, fermée par un volet soigneusement emboîté dans le volume du dos et attaché par des liens de raphia, qui constituent le style mbédé proprement dit, c'est-à-dire celui du Congo de la région de Kellé-Abolo où Aristide Courtois l'a découverte **(Fig. 3).**

Rappelons que celui-ci a été un des premiers Européens à parcourir ces contrées de grandes forêts qui n'ont été vraiment explorées qu'à partir de 1913, aux confins marécageux du Congo et du Gabon, sur la haute Likouala-Mossaka et ses affluents occidentaux, la Lékona, la Lébango, la Kouyou. Georges Mazenot[6] nous rapporte que, jeune

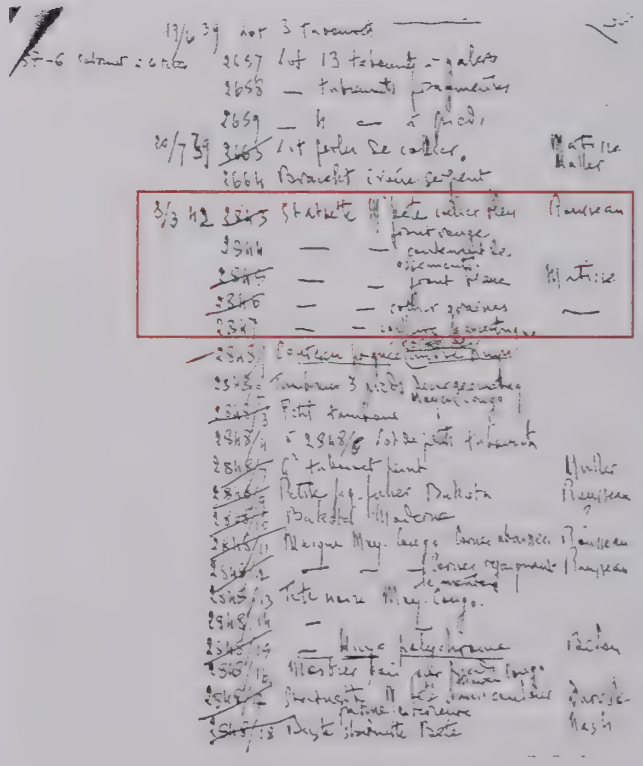


Fig. 4

commis des services civils en 1914, A. Courtois participa aux actions de guerre contre les postes allemands du Nord-Congo (à Ntokou notamment, à l'est de Makoua sur la Likouala-aux-Herbes), une région qui à l'époque se nommait encore *Neu-Kamerun*. Dès 1915, A. Courtois sera nommé administrateur des subdivisions de Makoua et de Mondzéli, en plein pays des Mbédé, Mbochi et Kuyu. Un rapport d'archives de la subdivision de Mohéli précise qu'en une seule année, cet administrateur avait effectué 213 jours de tournée dans sa circonscription ! On comprend pourquoi, au contact quasi permanent avec les *kani* (les notables) et autres « féticheurs » des villages qui n'avaient quasiment jamais accueilli de blancs, hormis quelques missionnaires de la Congrégation des Pères du Saint-Esprit (le P. Jeanjean par exemple) et de rares prospecteurs des grandes compagnies concessionnaires (S.H.O, Ngoko-Sangha, C.F.H.C, etc.), il a pu découvrir puis collecter tous les prestigieux objets mbédé et plus tard kota, kuyu et kwélé que l'on connaît. En poste jusqu'en 1934 dans différentes zones du Moyen Congo alors français, il fut à la fin des années 20, l'un des grands « pourvoyeurs » d'objets « nègres » de Paul Guillaume et surtout de Charles Ratton à Paris **(fig. 4).**

Quant à Alfred Poupon[7] , également administrateur, il fut affecté dans la même région dès 1916. Il sillonna dans le cadre de ses activités administratives les villages mbochi de la vallée de l'Alima mais aussi, plus au nord-ouest, les zones djikini et mbéti de la Ngoko et de la haute Kouyou (triangle Fort-Rousset, Boundji, Ewo). C'est lui qui recueillit notamment chez les Mbédé des coffres-reliquaires à couvercles décorés[8].

Fig. 4. *Une page, de la main de Charles Ratton, de la liste des objets acquis par lui d'Aristide Courtois. On y voit (cadre rouge) l'énumération des cinq statues-reliquaires mbédé, avec l'indication de la vente de deux d'entre elles à Madeleine Rousseau et Pierre Matisse. Chaque statuette porte, marqué à l'encre blanche, le n° indiqué par Ratton.* Archives Ratton – Ladrière. Document aimablement fourni par Guy Ladrière.

Fig. 5. *Boîte reliquaire anthropomorphe mbédé dont la tête forme le couvercle, le corps juché sur un tabouret à quatre pieds. Bois, pigments, raphia et graines. Haut. : 72 cm.* Musée du quai Branly.

Il ne faut pas oublier - car on a toujours eu tendance à simplifier à l'excès alors que la réalité, sur le terrain et dans la durée, est souvent beaucoup plus complexe et composite qu'on ne le pense de prime abord -, que ces populations de tradition mbédé-kota, selon les groupes et les zones, ont aussi produit simultanément d'autres types de représentations d'ancêtres : des coffres-reliquaires faits d'écorces cousues, véritables tombeaux familiaux portatifs[9] dont seul le couvercle circulaire en bois en forme de bouchon était surmonté d'une monumentale tête sculptée à crête sagittale ou des boîtes anthropomorphes **(fig. 5)** ; et, plus à l'ouest et au sud-ouest vers la



Mounianghi, la Sébé et l'Ogooué, des figures de bois plaquées de cuivre et de laiton (fils et plaques), les *boho-a-bwete* et les *mbulu ngulu* **(fig. 6)** de morphologie nettement plus stylisée, des images funéraires qu'on attachait sur les grands paniers contenant les reliques lignagères et, qu'à l'occasion, on brandissait devant les nouveaux initiés pour les convaincre de la puissance occulte des morts.

Malgré les différences de formes, de volumes et de décors de ces types de représentation, j'ai montré dans l'étude citée au début de cet article[10] , qu'à l'observation attentive et précise d'un grand nombre d'objets rituels sculptés et décorés provenant de cette vaste région d'Afrique équatoriale atlantique, du Congo Brazzaville à l'est jusqu'à la côte gabonaise à l'ouest, il apparaissait nettement un « air de famille » dans la façon de traiter le visage humain, que je considère comme l'héritage commun d'une tradition symbolique certainement fort ancienne, toujours conservée mais constamment transformée et adaptée.



Fig. 6. *Présentation des crânes d'ancêtres sortis de leur boîte-reliquaire, chez les Bamba, sans doute au début du siècle* (extrait de S. Chauvet, L'art funéraire au Gabon, 1933).

Fig. 7



Fig. 8



Fig. 7. *Statuette fang (nord du Gabon, sous-style ntoumou). Haut. : 70 cm. Inv.1019-6. Acquise en 1939 d'Antony Moris, à Paris.* Musée Barbier-Mueller.

Fig. 8. *Statue reliquaire mbédé du « maître d'Abolo », vue de face. Haut. : 79 cm. Inv. 1019-86.* Musée Barbier-Mueller.

A l'opposé de la manière béti-fang du Sud-Cameroun et Gabon du nord, caractérisée comme on le sait par un emploi préférentiel des courbes suaves et des volumes doucement gonflés (tête de volume globalement sphérique, face en « cœur », bouche et lèvres étirées, front bombé, corps et membres de volumes pleins, tronc et abdomen « en tonneau », surfaces et plans aux arêtes soigneusement arrondies, etc.), la manière mbédé-bamba et plus globalement « kota », est nettement plus anguleuse avec une stylisation rude qui privilégie les motifs rectilignes, des surfaces et des plans d'arêtes vives, une gestuelle raide, des volumes géométriques : le front comme les joues sont plats, les arcades sourcilières forment un bourrelet rectiligne horizontal au dessus du nez de volume parallélépipédique, le visage est plus losangique qu'ovale, les bras collés au tronc cylindrique sont raidis dans un geste figé avec les mains tendues vers l'avant, etc. Le seul point commun entre les styles fang et « kota » est un affranchissement délibéré des proportions réelles des différentes parties du corps humain, la représentation visuelle devant se soumettre aux nécessités du message symbolique **(fig. 7 et 8).**



Fig. 9. *Masque kwélé aux yeux percés. Acquis d'Aristide Courtois par Charles Vignier vers 1930. Acheté par Josef Mueller à Mme Vignier avant 1939. Larg. : 62 cm. Inv. 1019-15.* Musée Barbier-Mueller.

C'est ainsi qu'on peut retrouver des liens esthétiques, plus ou moins nets et évidents mais toujours présents, entre des créations « kota » généralement classées bien à part : les masques à crête sagittale des Kota de l'Ivindo (*emboli, mbuti*), les figures de reliquaire à fils de cuivre et les masques « cubistes » des Mahongwé de la Mounianghi et du Congo voisin, les figures ancestrales aplaties et plaquées de métal des « Kota » du sud (Ndumu, Wumbu et Ndassa du Haut-Ogooué), les sculptures anguleuses et les masques polychromes des Ndzèbi (*mvudi*) du Centre Gabon, les masques « blancs » ou polychromes au graphisme épuré des Duma et Vuvi, les sculptures et les statues mbédé.

L'art des Kwélé, quasiment minimaliste dans ses expressions comme on le sait, à la fois friand de lignes courbes (face « en cœur » dans un visage ovale ou même rond parfois, cornes en arceaux, voir **fig. 9**) et de volumes géométriques « écrasés » (front quasiment plat, plans limités par des arêtes « à facettes »), très avare de détails anatomiques, apparaît alors comme un style intermédiaire, tenté aussi bien par les solutions crypto-réalistes des Fang (par exemple les masques heaumes *ngontang* à visage multiples, comme celui de la **fig. 10**, venant des Fang, mais de visages de type « kwélé » à menton pointu[11]), que par les formes abstraites, d'un symbolisme austère, de la tradition géométrisante des artistes « kota ».

Dans la série des œuvres que je considère comme représentatives des effigies d'ancêtres à cavité dorsale, quelques-unes seulement sont vraiment apparentées au plan stylistique avec l'ancêtre de bois peint du maître d'Abolo qui fait l'objet de ce dossier.



Fig. 10. *Masque* ngontang *fang. Acquis de Charles Vignier vers 1935. Haut. : 39 cm. Inv. 1019-23.* Musée Barbier-Mueller.

Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Parmi elles, seules la statue polychrome masculine, de l'ancienne collection Pierre Matisse (New York) et celle du musée Barbier-Mueller ont une provenance[12] dûment mentionnée : *Aristide Courtois* **(fig. 11 et 12).** S'agissant de la pièce de New York (82,5 cm), la facture de son visage losangique et aplati, fardé de pigment rouge et blanc, de même que celle de la coiffe finement tressée à crête sommitale arrondie, des épaules à facettes, du torse-coffre enduit de kaolin blanchâtre et des bras au geste raide (haut du bras allongé et très fin, souligné de noir ; avant-bras nettement sous dimensionné ; mains à peine ébauchées) est tout à fait analogue à l'ancêtre de référence. Mais la structure globale du corps est cependant plus grêle, le cou plus long, les jambes en position semi-assise plus étirées et fines.

Fig. 11. *Statue mbédé du « maître d'Abolo », vue de 3/4 (n° 2843 de la liste Courtois-Ratton fig. 4). Haut. : 79 cm. Inv. 1019-86.* Musée Barbier-Mueller.

Fig. 12. *Statue de reliquaire, aussi recueillie par Aristide Courtois, vendue par Charles Ratton à Pierre Matisse, et faisant l'objet d'une analyse stylistique plus haut. Bois, pigments, cauris. Haut. : 82,5 cm.* Pierre et Marie-Gaetana Matisse Foundation, New-York.

Fig. 13. *Statue reliquaire, provenant toujours du « lot Courtois-Ratton », figurant sous le n°2846 dans la liste publiée fig. 4. Bois, pigments, os, perles de verre, fibre, clous, cauris. Haut. : 72,5 cm.* Musée Dapper.

Fig. 14. *Statuette féminine reliquaire de l'ancienne collection Pierre Matisse. Bois, perles et métal. Haut. : 70 cm.* Collection privée.

Fig. 15. *Statuette reliquaire de l'ancienne collection Pierre Matisse. Anc. Coll. Charles Ratton. Haut. : 62 cm. Dans la liste Courtois-Ratton fig. 4, il semble s'agir de l'objet numéroté 2844. Bois, pigments, cauris, plumes, perles.* Collection Pierre-Noël Matisse, New York.

Mais personnellement, je pense que le maître d'Abolo (ou éventuellement l'un ou l'autre de ses élèves proches car il est probable que cet artiste avait des apprentis et des aides) nous a légué au moins cinq œuvres de grande qualité et de continuité stylistique très probable, sinon absolument de « la même main » (faute d'informations formelles), à savoir :

Trois statues masculines : **fig. 11, 12 et 13**

Et peut être deux statues féminines un peu plus petites et de facture quelque peu différente (coiffe et pieds) **(fig. 14 et 15)**

Toutes ces sculptures ont été faites dans un bois assez léger *Alstonia congensis,* facile à travailler, dont la sève, un latex résineux blanc, avait plusieurs usages médicamenteux traditionnels. Il est connu sous le nom d'*okoua* chez les Bamba (c'est l'*ekuk* des Fang), un arbre qui pousse dans les zones marécageuses[13] .



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16. *Statuette de l'ancienne collection Charles Ratton, contenant encore quelques débris osseux. (n°2847 dans la liste Ratton, fig. 4) Bois, pigments, cordelette, fibre, os. Haut. : 67 cm.* Musée Dapper.

Assez proche par la facture du tronc et des bras mais de tête un peu différente par la coiffe à tresses horizontales et un visage plus minimaliste – encore qu'il soit un peu difficile de deviner son modelé sous l'épaisse couche de l'emplâtre rouge et blanc –, la statue de l'ancienne collection Charles Ratton **(fig. 16)** est très probablement de même provenance, le pays de Séré au Congo (région de la Cuvette de l'Ouest, haute Likouala), mais d'une main distincte.

On remarquera maintenant la facture des membres inférieurs, en position légèrement fléchie, et des pieds : dans la première série **(fig. 11, 12, 13, 14, et 15),** celle du maître et de l'école d'Abolo, les pieds sont très soigneusement traités avec la figuration des orteils joliment repliés en oblique. Plus haut, les cuisses (avec la masse des fesses arrondies) comme les mollets – très musculeux et mêmes épais au niveau des chevilles (d'où un effet de stabilité rassurante du personnage) - présentent des volumes courbes et fuselés habilement articulés au niveau des genoux. Dans les autres représentations, les cuisses et surtout les mollets et les pieds sont d'une sculpture beaucoup plus négligée, à peine achevée.

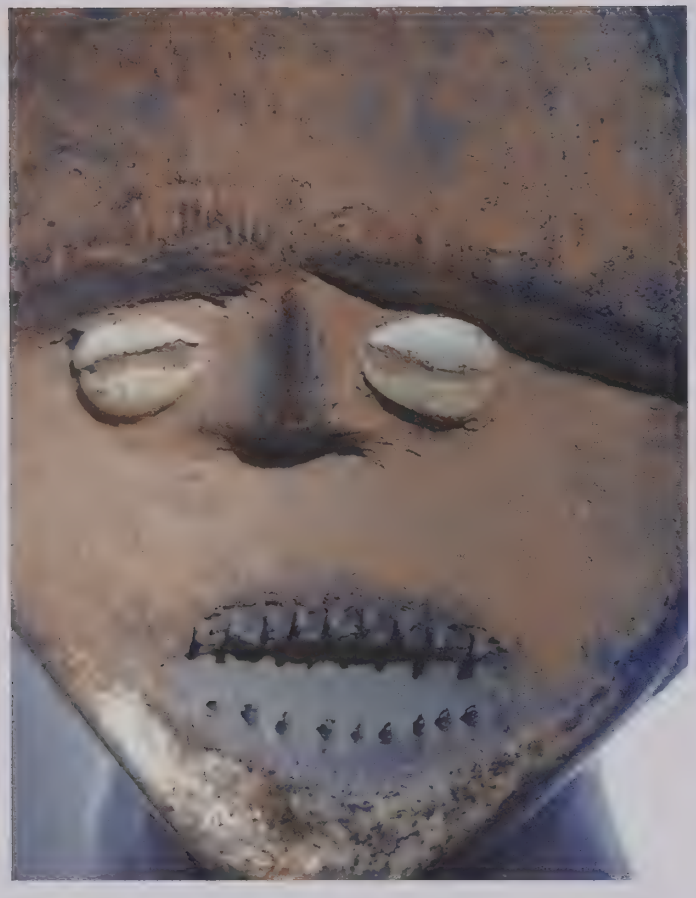


Fig. 17. *Photo de détail du visage de la statue-reliquaire placée au centre de ce dossier permettant de voir les dents de fer implantées dans la bouche.*
Inv. 1019-86 Musée Barbier-Mueller.

Ces sculptures sont à la fois un rappel assez réaliste de la morphologie humaine de l'ancêtre-symbole (le ventre au modelé arrondi, les membres inférieurs, le bas-ventre et le fessier) et une transposition de plus en plus stylisée du réel au fur et à mesure qu'on remonte vers la tête et la coiffe. Le haut du torse (dont la partie arrière est creusée d'une cavité-reliquaire que referme un volet maintenu par six cordelettes, que renforcent parfois d'autres liens de raphia passant dans des trous aménagés à la pliure du coude) tend à se raidir en un strict cylindre dont l'arête circulaire supérieure est curieusement « cassée » en facette (rappelons que ce type de sculpture se retrouve souvent chez les Kwélé). Les bras constituent à eux seuls la preuve d'un génie créatif peu commun : de face et de dos, ils enserrent étroitement la poitrine, la taille anormalement réduite des avant-bras n'apparaissant pas ; de profil, on s'aperçoit que le bras lui-même semble glisser de l'arête facettée des épaules mais comme un trait vertical, noirci, sans aucune épaisseur ; l'avant-bras, en revanche, est à la fois très raccourci (il est trois fois plus court que le bras) et plus volumineux afin que la ligne du membre plié puisse aboutir progressivement à une main pourvue de doigts, tels des poings serrés.

Quant on considère la linéarité étrange de ces bras étroitement serrés de part et d'autre du torse, et aussi le profil de la tête, qui renforce l'attitude globale du personnage (debout, en position rituelle un peu figée, les jambes demi-fléchies, la tête bien droite et fièrement campée), on comprend que l'artiste avait une volonté délibérée de frontalité. Ces objets sont faits pour être vus de face, mais aussi pour « agir » de face (dans leurs fonctions de protection des reliques notamment). Quand on scrute attentivement le visage du personnage, bien en face et un peu longuement, on ne reste pas indifférent à la force inquiétante de ces yeux de cauris, dont les boursouflures blêmes et un peu obliques évoquent des paupières mi-closes laissant filtrer un regard perdu. La large bouche entr'ouverte, armée de multiples et fines dents de fer **(fig. 17)**, bien acérées et menaçantes, rappelle ces photos d'archives où l'on voit les dents taillées en pointe des fiers guerriers du Nord-Gabon **(fig. 18)**[14] . La face losangique et quasiment plate fait oublier sa stylisation radicale pour n'être finalement qu'un éclat de vie par ces yeux et cette bouche.



Fig. 18. *Taille des dents.* Dessin de D. Maillart, d'après un croquis de M.A. Coffinières de Nordeck. Tour du Monde, 1878, 2, p. 405.

Comme dans toute la tradition « kota », le front légèrement arqué, surplombe la face, elle-même légèrement incurvée, ces deux plans décalés étant « accrochés » au bourrelet sus-orbitaire, souligné de noir, qui coupe le losange en son milieu. On remarquera que cette ligne est de même élégamment arquée, ce qui adoucit l'effet d'une géométrisation qui eût pu facilement être caricaturale. Le nez de volume tétraédrique, très court et épaté, accentue l'acuité du regard et laisse une large place à cette bouche menaçante. L'ancêtre figuré doit « voir » les blasphémateurs potentiels et, en tout cas, essayer de les dissuader de toucher au trésor sacré de la famille.

Ce visage « cubiste » projeté en avant, et même franchement décalé par rapport à la coiffe, ne serait-il pas d'ailleurs un « masque » posé sur la chair vivante d'un humain ? Car si on considère les masques des Duma de l'Ogooué, des Vuvi, des Tsogho, des Ndzèdi et autres peuples des montagnes du Centre-Gabon, ces masques *mvudi* par exemple dont le graphisme épuré nous étonne, on retrouve ce même parti-pris qui tend à résumer les traits d'un visage dans des figures géométriques – de polychromie par « quartiers » de teintes contrastées - qui vont de l'ovale au losange, de volumes strictement aplatis avec ces deux plans distincts verticaux et parallèles, du front et de la partie jugale **(fig. 19 et 20)**. On sait aussi que ces masques interviennent toujours lors des funérailles et des levers de deuil.

Quant aux figures de reliquaire *mbulu-ngulu* ou *mboy*, elles semblent avoir pris le relais formel des artistes mbédé, tant la morphologie de leurs visages est proche de celle des personnages créés par le ou les maîtres d'Abolo : réduction des détails anatomiques à l'essentiel (les yeux, parfois même sans bouche), géométrisation ou aplatissement des volumes, transposition onirique des formes (coiffure).

Fig. 19. *Tête humaine surmontant un long cou, jadis plantée dans un panier à ossements, un reliquaire* Mbumba Bwiti *des Tsogho du centre du Gabon. Haut. : 30,8 cm. Inv. 1019-75.* Musée Barbier-Mueller.

Fig. 20. *Tête des Sango surmontant un cou terminé, en bas, par un losange de bois s'insérant dans la masse de reliques osseuses emballées dans des feuilles sèches et des fibres, placées dans un panier (le tout est conservé à peu près intact). Le nom du reliquaire est* mbumba bwiti *comme chez les Tsogho. On voit que la facture est fortement influencée par le style des « Kota » et leurs figures de reliquaires en bois recouverts de fils ou lamelles de cuivre et de laiton. Haut. de la partie sculptée : 30 cm. Inv.1019-77.* Musée Barbier-Mueller



Fig. 19



Fig. 20

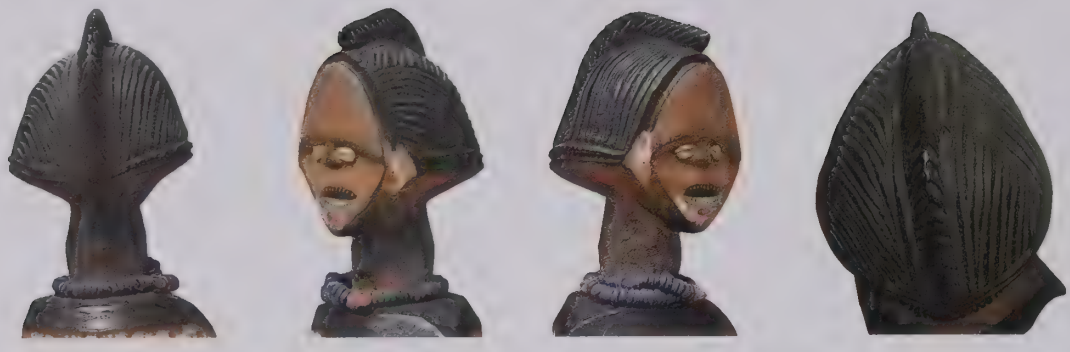


Fig. 21, 22, 23 et 24. *Vues de détails de la coiffure de l'effigie masculine, objet de ce dossier. Inv. 1019-86.* Musée Barbier-Mueller.

La coiffure-casque de la statue-reliquaire du fonds Barbier-Mueller est étonnante, mais en complète cohérence stylistique avec la tradition « kota ». J'ai expliqué ailleurs[15] comment on pouvait mettre en relation les formes apparemment diverses des coiffes à crête sagittale des masques *emboli* des Kota du Haut-Ivindo, de certains masques simiesques des Kwélé et les coiffes en croissant transverse des *mbulu-ngulu*. Chez les Mbédé, il y avait aussi ce symbole fort de la crête sagittale du gorille mâle, image explicite de la force, qu'on retrouve dans le plupart des coiffures tressées. Car jadis, les notables et les guerriers portaient tous des coiffures soigneusement élaborées (naturelles et/ou postiches) ; c'est ce que révèlent les gravures de la revue *Tour du Monde*, notamment un portrait pris sur le vif à la fin du XIX^{e} siècle où l'on voit un guerrier bamba avec une coiffure agrémentée de plusieurs tresses retombant devant le visage, et d'autres sur les épaules.

Ici, sur l'ancêtre de bois peint, la coiffe, entièrement noircie (probablement à l'aide d'une lame rougie au feu) et présentant une ancienne et somptueuse patine satinée, déjà oxydée, est imposante en volume eu égard à l'exiguïté relative du visage. Sur l'arrière, la coiffe est arrondie dans sa partie haute, comme une guimpe de tresses encadrant le losange facial, puis ramenée en oblique vers les joues. Ornée d'une grosse crête tressée à motifs en chevrons allant du haut du front à la nuque (percée comme il se doit dans toutes ces régions équatoriales d'un *trou transverse* permettant sans aucun doute de fixer une touffe de plumes – plumes noires-bleutées de touraco – mais aussi d'un trou frontal juste à la pointe de la tresse centrale où devaient être fixées les petites plumettes rouge-orange vif de la queue du perroquet gris du Gabon – *le psittacus* –, symbole de sacralité d'un objet ou d'une personne), la coiffe présente un étonnant décor dissymétrique qui n'est certainement pas dû au hasard. Vue de face, la partie gauche supporte de fines tresses disposées à la verticale, assez raides, en deux quartiers distincts (l'un latéral, l'autre occipital), de lignes opposées ; sur la partie droite, les tresses sont en courbes parallèles partant de l'horizontale pour retomber en arrière, là aussi en deux séries opposées l'une à l'autre. La base de cette coiffe compliquée est soulignée par un bandeau double qui enserre toute la tête. Enfin, de face, on note, en arrière-plan du visage et de part et d'autre des joues, une expansion triangulaire du casque-coiffe (mais il ne semble pas que ce soient des oreilles), marquée de touches de kaolin, en rappel du triangle clair du menton **(fig. 21, 22, 23 et 24).**

On remarquera l'élégance des lignes tant de contour que de décor qui, régulières et subtilement arquées, font oublier par leur harmonie parfaitement maîtrisée, la stricte géométrisation de la représentation. Le risque était de raidir trop les volumes, ce qui eût fait perdre beaucoup de son humanité au personnage ; mais aussi, de se laisser aller à trop modeler la ciselure des tresses, par exemple. Là, c'est parfait d'équilibre alors même que l'effet repose sur une alternance de symétrie affichée (visage, tronc, bras, jambes) et de dissymétrie (coiffure). Le cou, épais et de volume bi-tronconique, renforce l'impression de force et de stabilité (collier de grosses perles de verre). Parfois, ces effigies étaient vêtues d'un pagne de raphia tissé dissimulant le sexe (voir **fig. 16**)[16] , et affublées extérieurement de talismans divers (cornes à

médicament magique, clochettes, etc.). Dans la cavité reliquaire, il y avait le plus souvent, à la fois des fragments osseux humains et animaux, des plantes à usage magique, des fruits de brousse, des préparations à usage rituel, etc.

L'emploi des couleurs est très maîtrisé : un corps entièrement fardé d'un enduit argileux blanchâtre – la couleur des défunts et des initiés – ; de discrètes lignes noires telles des soutaches contrastées sur le tombé des bras et l'arrondi du ventre sous le nombril ; des aplats de teinte sombre brun-noir sur le sexe, la partie inférieure des jambes, le haut des épaules. Dans la partie supérieure de la sculpture, la taille « en facette » des épaules met en évidence, juchée sur le cou massif (noirci), l'expressivité particulière du visage dont la teinte rougeâtre, obtenue par application d'un enduit rituel de poudre de bois de padouk (*siya* chez les Kota) mélangée à de l'huile de palme (*madji*), surgit de la masse sombre de la large coiffe à tresses. Seul le menton, comme sur les masques, est laissé en blanc. Cette polychromie contrastée en noir et blanc, à peine cassée de rouge, très discrète dans la juxtaposition des différentes teintes, participe pleinement au rayonnement de l'effigie qui doit à la fois évoquer la gravité de la mort (c'est le sens de la couleur blanche) et l'espoir constant des vivants (le rouge).



Bien que les scarifications aient été très prisées dans la région[17] chez les Mbédé, ces incisions rituelles portent le nom de *hoyaka lekimba-le-ndjobi*), l'ancêtre sculpté ne porte qu'une seule marque gravée, cachée à l'arrière de la pièce, à la base du dos, une frise de trois chevrons, juste sous l'ouverture du reliquaire **(fig. 25)**. Peut-être s'agit-il d'un signe spécial du *mungala* ou du *ndjobi*, ces confréries initiatiques qui détenaient jadis le pouvoir politique en pays « kota ». A noter que certains rites du *ndjobi* ont perduré, plus ou moins discrètement, jusqu'à aujourd'hui. Le *ndjobi*, par exemple, est l'intermédiaire entre les morts qui exigent des offrandes et autres égards, et les vivants qui souhaitent à la fois s'en défendre (car les esprits sont une source d'angoisse) et souvent utiliser leurs services occultes. Il y a également de légères ciselures horizontales sur la masse arrière des mollets. Enfin, la partie ombilicale, sans relief particulier, est percée d'un trou dont l'usage reste encore indéterminé (incrustation d'un médicament magique ?).

Art *rituel* d'Afrique et *art* tout court

André Fourquet avait écrit en décembre 2000, à propos de cette exceptionnelle statue d'ancêtre mbédé : « A ma connaissance, il existe à peine une douzaine d'exemplaires de ces reliquaires Ambété. Entendons par là, les très beaux, les vraiment anciens et authentiques... L'extrême rareté de ces objets, leur mystère, leur présence magique, expliquent le prestige attaché aux pièces Courtois-Ratton...Je considère d'ailleurs ce...reliquaire comme le plus parfait de toute la série, tant par sa mystérieuse dignité, que par l'équilibre de ses formes »[18] .

L'ancêtre mbédé du maître d'Abolo, comme quelques autres chefs-d'œuvre évidents de l'art africain, nous pousse à réfléchir à l'universalité de la création artistique. Il n'est pas douteux que cette effigie a été sculptée à des fins rituelles selon une tradition venue du fond des générations. Ceci dit, la beauté et l'équilibre des formes était-elle indispensable à l'efficacité magico-religieuse de cet instrument du culte des ancêtres ? Bien sûr que non, et pourtant ?

Fig. 25. *Photo de détail de la statue-reliquaire examinée ici : scarification au bas du dos. Inv. 1019-86.* Musée Barbier-Mueller.

Lors de mes enquêtes de terrain en pays fang ou kota, au Gabon, il m'a souvent été rapporté que la « qualité » de réalisation de ces objets avait une importance, non pas tant au plan de leur rôle fonctionnel, mais en terme de prestige social. Une « belle » statue, bien taillée et soigneusement « finie », conférait à son propriétaire de la considération et de la puissance dans la communauté ; à l'artiste qui l'avait faite, de l'admiration et du respect, ce respect parfois craintif qu'on avait à l'égard des *nganga*, les « maîtres ».

En effet, la maîtrise reconnue dans certaines techniques (notamment la guerre, la chasse mais aussi la divination, le don de guérison et... la sculpture des objets rituels), conférait une place privilégiée dans la société. Celui qui « réussissait » (au combat comme à la chasse) devait être quelqu'un d'habile à utiliser non seulement ses propres qualités mais aussi à mobiliser les forces occultes à son profit. C'est un thème récurrent des contes, celui du pauvre hère qui s'en va de son village, méprisé de tous, et qui part à la recherche de « sa chance », c'est-à-dire la rencontre d'un esprit qui va lui donner la force qu'il recherche. La quête du *byeri*[19] est une volonté d'initiation qui se révèle par la possession non seulement de reliques humaines considérées comme la source de la force qui manque aux gens ordinaires, mais aussi par l'exposition de la plus « belle » statue possible : bien taillée, bien décorée, avec des surfaces soigneusement poncées et patinées, avec de magnifiques plumes.

Il y a donc une conjonction, sinon absolument nécessaire mais toujours très appréciée, entre l'essence, le sens et la forme des ces outils de croyance. D'où l'essor, quand cela était possible grâce au « talent » particulier d'un artisan-artiste, d'un réel souci de « qualité » formelle, indépendamment même de la fonction future de l'objet. On sait que le sculpteur opérait dans une atmosphère magique : choix de l'arbre selon des considérations techniques (grain, couleur et dureté du bois) mais aussi divinatoires (offrandes aux esprits), travail secret en forêt, abstinence sexuelle, etc. Quand un artisan-artiste avait acquis par apprentissage puis affiné par une longue pratique un talent spécifique, il le mettait au service de son activité, de son « art » pourrait-on dire pour certains (mais au sens médiéval du terme), pour à la fois améliorer sa propre position socio-économique (sculpter avec talent permettait de se faire rémunérer avantageusement : don de viande de chasse, de petit cheptel, éventuellement d'une femme, etc.) et faciliter la promotion socio-politique de ses « clients ». C'est ce qui explique cette émergence, parfois, d'œuvres d'exception. Issues de motivations particulières, préparées selon des codes spécifiques et locaux, elles n'en sont pas moins des œuvres « humaines » qui résultent de l'articulation d'un imaginaire et d'une main. Si cet imaginaire est très lié au contexte socio-historique et au milieu, la main, elle (et l'œil qui la guide) est un outil de création qui nous est commun.

L'universalité de l'art tient probablement pour beaucoup à cette caractéristique commune dans l'espèce (un cerveau, des mains, un regard), attestée dès les origines par la « qualité » dûment recherchée des outils, des parures, une qualité considérée comme une « valeur » importante. Dans cette perspective, l'art avec sa part de mystère et d'improbabilité, est une expression ultime de l'évolution humaine, celle qui traverse les cultures et les temps, toujours présente mais rarement révélée.

BIOGRAPHIE

Louis Perrois est ethnologue, spécialiste des arts et cultures d'Afrique équatoriale (Gabon, Cameroun). Directeur honoraire de recherche d'un organisme français dédié aux problèmes de développement (Orstom), il a passé une vingtaine d'années en Afrique où il a effectué de nombreuses missions de terrain en pays fang, kota, tsogho, bamiléké et koma-gimbe. Il a été responsable du musée des Arts et Traditions de Libreville de 1967 à 1974. Auteur d'une quinzaine d'ouvrages sur les arts et cultures des peuples du bassin de l'Ogooué et du Grassland, il a également collaboré ou organisé de nombreuses expositions et assuré un enseignement universitaire à Paris.

BIBLIOGRAPHIE

Adam (Mgr Jérôme), « Dialectes du Gabon. La famille des langues téké » in *Bulletin de IEC*, n° 7-8, Brazzaville, 1954, p. 109-165.

_____,« Proverbes, devinettes, fables mbédé » in *Série Folklore du Haut-Ogooué*, Issy-les-Moulineaux, Imprim.St-Paul, 1971.

Alihanga (Martin), *Structures communautaires traditionnelles et perspectives coopératives dans la société altogovéenne (Gabon)*, Rome (thèse de doctorat) 1976.

Andersson (Efraim), *Contribution à l'Ethnographie des Kuta*, I et II, Uppsala, 1953 et 1974.

Bolz (Ingeborg), « Zur Kunst in Gabon » in *Revue Ethnologica*, n.f. band 3, Köln, 1966.

Chauvet (Dr Stéphen), *L'art funéraire au Gabon*, Paris, ed. Maloine, 1933.

Dapper (Fondation), *La voie des ancêtres,* Paris, 1986.

Dupré (Marie Claude), « L'Art Kota est-il vraiment Kota ? » in revue *L'Ethnographie,* t. LXXVI, n°83, 1980.

Even, André, « Le caractère sacré des chefs chez les Babambas et les Mindassa d'Okondja (Moyen-Congo) » in *Journ. Sté des Africanistes*, t. VI, fasc. 2, p. 187-195, Paris, 1936.

_____, « Confréries secrètes chez les Babamba et les Mindassa d'Okondja », in Bull. Sté des Recherches Congolaises, n° 23, p. 31-113, Brazzaville, 1937.

Loubamono-Bessacque (Guy Claver), *Les populations du bassin de la Lessibi (Gabon) du début du XVIII^e à la fin du XIX^e siècle,* thèse de doctorat d'Histoire, Université de Paris 1 (manuscrit inédit), 1992.

Mazenot (Georges), *La Likouala-Mossaka, Histoire de la pénétration du Haut-Congo,* 1878-1920, Paris, Mouton, 1970.

Miletto (Dr), « Note sur les ethnies de la région du Haut-Ogooué » in *Bull. de l'Inst. d'Etudes Centrafricaines,* n° 2, p. 19-48, 1951.

Perrois (Louis), « Chronique du pays Kota, Gabon » in *Cah. des Sc. Humaines,* Paris, ed. Orstom, 1970.

_____, *La statuaire fang, Gabon* , Paris, ed. Orstom, 1972.

_____, *Arts du Gabon* , Arnouville, éd. AAN, 1979.

_____, « Rites et croyances funéraires des peuples du bassin de l'Ogooué » in *Les Hommes et la Mort,* n° spécial revue *Objets et Mondes* (dir.Jean Guiart), musée de l'Homme, Paris, 1979.

_____, *Art ancestral du Gabon,* Genève, musée Barbier-Mueller, 1985.

_____, « L'art des Ambété et la tradition kota » in *Art Tribal,* n°1, Paris, 2002, p. 74-103.

_____, « L'art des Bakwélé » in *Art Tribal,* vol. VI : 4, Paris, 2001, p. 80-113.

Perrois (Louis et al., sous la dir. de), *L'esprit de la forêt. Terres du Gabon,* Paris, musée d'Aquitaine de Bordeaux & éd. Somogy, 1997.

Siroto (Leon), *East of the Atlantic, West of the Congo (Art from Equatorial Africa),* The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, ed. The University of Washington Press, 1995.

Walker (André Raponda) et Sillans (Roger), *Les plantes utiles du Gabon,* Paris, Lechevallier, 1961.

_____, *Rites et croyances des peuples du Gabon*, Paris, Présence Africaine, 1962.

NOTES

1. Perrois, « L'art des Ambété et la tradition *kota* », p. 78 et ss.

2. Abolo est l'ancien nom de Kellé, capitale du pays mbédé au Congo-Brazzaville (actuellement République Populaire du Congo).

3. Nom orthographié de différentes façons selon les auteurs et les époques : Mbédé, Mbété, Mbéré, Mbéri, Ambété, Oumbété, Ambéri, Obamba, Ambama, Abamba, Bamba, Ambédé, Asi-Mbédé, voire Manibamba, etc.

4. Even 1936, Miletto 1951, Andersson 1953, Adam 1954, Perrois 1970, Alihanga 1976, Dupré 1980, Loubamono-Bessacque 1992.

5. Perrois, 1970 et Loubamono-Bessacque, 1992.

6. Mazenot, 1970, p. 329.

7. Mazenot, ibid., p. 331

8. Dapper, 1986, p. 43, ill. 43.

9. Perrois, « L'art des Ambété et la tradition *kota* », p. 84 et 86.

10. *Id.*, « Ill. Les métamorphoses de la tête chez les *Kota* d'Afrique équatoriale », p. 88 et ss

11. *Id.* , p. 107 et 113.

12. On a vu qu'elle figure sur la liste établie par Ratton (fig. 4) sous le n° 2845, avec le nom de l'acheteur : « Matisse », et cette précision : « front blanc », ce qui est exact. La statuette du musée Barbier-Mueller, qui se trouve en tête de la liste de Ratton, a le visage entièrement couvert d'ocre.

13. Walker et Sillans, 1961, p. 76 et Dapper, 1986, p. 61.

14. Perrois, 1985, p. 138

15. Perrois, « L'art des Bakwélé » 2001 et « L'art des Ambété et la tradition *kota* », 2003.

16. Dapper, 1986, p. 34-35.

17. Walker et Sillans, 1962.

18. in *Catalogue Arts Primitifs, collection Hubert Goldet,* F. de Ricqlès, Paris, 30 juin 2001, p. 225.

19. Perrois, 1972, p. 133 et ss.



Les Mbédé aujourd'hui

Une mission spéciale exploratoire à Franceville et Okondja

Habiles chasseurs, les Mbédé occupent les villages **(fig. 1)** encapsulés dans la grande forêt dense **(fig. 2)** qui s'étale de part et d'autre de la frontière congo-gabonaise. Alors que j'écris ces pages (mars 2003), les Mbédé congolais sont en train de subir les ravages d'une épidémie de fièvre hémorragique à virus Ebola. Plus de cent personnes ont déjà péri dans des circonstances horribles, vu que le virus Ebola tue à plus de 80% et qu'aucun médicament ne permet de le combattre. Côté Gabon, la préfecture d'Okondja, cœur du pays mbédé, ne se trouve qu'à 150 kilomètres de Kellé, foyer principal de l'épidémie. Pour l'heure, l'on peut se réjouir que les frontières aient été fermées et qu'elles soient demeurées étanches. Pourtant, à entendre mes interlocuteurs mbédé, tous historiquement rattachés à Kellé, la mort qui y règne est celle « de nos frères qui sont restés là-bas. On a encore de la famille là-bas. Ce sont nos frères du Congo qui sont en train de mourir ». Provoquant une mort foudroyante dans d'atroces souffrances, la fièvre Ebola renvoie, sans détour, aux pratiques et représentations liées à la sorcellerie. A tel point que des instituteurs de Kellé, accusés d'être les sorciers responsables de ces morts en série, ont été lynchés par la population. Pour l'anthropologue, confronté ici à une situation-limite, la manière dont les populations interprètent cette terrible maladie démontre, à l'extrême, combien se joue dans la modernité chrétienne **(fig. 3 et 4)** la persistance de représentations religieuses héritées du passé pré-chrétien, donnant à penser la religion mbédé d'aujourd'hui comme un tissu syncrétique, une « macédoine religieuse » (pour reprendre les propos d'un des Pères de la Mission de Franceville).



Fig. 1. *Cases dans un village mbédé.* Photo de l'auteur et de T. Wittmann.

Le passé religieux des Mbédé a été peu étudié, et en l'absence de recherches ethnologiques rapides, il risque de demeurer un « territoire inconnu » (selon la formule de Lowenthal). A faire travailler la mémoire des vieux mbédé sur la religion de leurs parents, ce sont toujours les mêmes noms d'associations rituelles masculines qui reviennent : *Onkani* et *Ngo*, ces « sociétés secrètes de gouvernement »[1] réservées aux chefs. *Ongala* (association liée aux jumeaux) et *Ngoy* (association des hommes-panthères) sont toutes deux d'origine kota. *Onga* était une confrérie avec initiation à la voyance, « pour faire des prédictions, localiser le mal et découvrir les revenants qui rendent malades ». Dans ce passé pré-chrétien flou, les vieux mbédé décrivent aussi le culte des *épondi*, lorsqu'« on adorait les os de nos ancêtres ». Ancêtres protecteurs, médiateurs entre le Dieu créateur (*Ndzyami*) et les hommes, les *épondi* étaient matérialisés par des reliquaires, paniers ou petits sacs composés d'ossements des grands-parents (surtout de phalanges) et conservés dans des maisons rituelles exceptées. Quand quelqu'un tombait malade, la maladie pouvait être imputée au mécontentement des ancêtres et ces derniers devaient être calmés par des rites appropriés. Avant la chasse, la pêche ou la guerre, le doyen de la famille offrait du sel, des tissus, des bananes et de l'huile de palme, voire parfois une victime sanglante aux ancêtres lignagers. Il appelait les *épondi* à l'aide d'un petit bois frappé contre le sol.

A Okondja, j'ai rencontré, par chance, un vieux mbédé (Dika Paterne) qui se rappelait avec précision avoir vu un reliquaire similaire à celui que possède le musée Barbier-Mueller. Alors âgé de 10 ans, le vieux se souvient d'un sculpteur du village de Lébiri (à côté d'Otala) qui taillait ce genre d'objet. J'accorde un grand crédit à son témoignage tant il est détaillé, d'autant que l'aîné se souvient que la statue, de taille respectable, « était creusée à l'arrière pour y cacher des choses et des ossements », sans doute des substances rituelles. A l'en croire,



Fig. 2. *Le fleuve Ogooué traverse de part en part le Gabon. Ici, le Haut-Ogooué.* Photo de l'auteur.

et bien qu'il fut trop jeune à l'époque pour connaître sa fonction exacte, le nom de ce type d'objet était « mbélé ». Lors d'un autre entretien, j'ai entendu un vieil homme s'exclamer devant la photographie de la sculpture qu'il s'agissait de *mbélé,* « fétiche du guerrier » : « Les guerriers se blanchissaient le corps et partaient dans le village pour montrer qu'ils sont forts. Il y avait une petite case dans laquelle se trouvait le *mbélé*. Les guerriers faisaient leurs trucs avec çà, ils lui parlaient pour demander la puissance ». Bien entendu, tout cela reste cryptique et devrait être précisé lors de recherches à venir.

Les premiers Pères installés à Franceville sont les Pères Tristan, Dahin et Hée qui se lancent, à la toute fin du XIX[e] siècle, dans l'évangélisation de la région à partir de la Mission Saint-Hilaire de Franceville[2]. Comme le soulignent ces vieux mbédé qui ont vécu la « fièvre » de la christianisation, « les catholiques étaient venus dire que l'*épondi* (l'ancêtre) de Jésus-Christ était plus puissant que les ancêtres d'avant ». Jusque dans les années 20, la Mission fut caractérisée par une inertie quasi totale. Certes, les enfants de la Mission étaient baptisés, tandis que lors de leurs tournées villageoises, les Pères baptisaient de vieux



Fig. 3. *La cathédrale de Franceville, remarquable par son toit aux tuiles rouges.* Photo de l'auteur.

mbédé moribonds. Mais, par manque de moyens et d'infrastructures, la Mission végète. C'est alors qu'en 1935, les Mbédé se mirent à assister au catéchisme. Vinrent alors de longues séries de baptêmes. Selon le R.P Adam, à cette époque, « des villages entiers se présentèrent pour devenir chrétiens. On notait 400 à 500 conversions par jour »[3]. En 1949, la mission du Christ-Roi fut fondée à Okondja. A entendre les vieux aujourd'hui, « toute la population mbédé était attirée. Tout le monde aimait cela. Alors que les militaires français étaient venus avec la violence, les missionnaires sont venus avec la douceur, la tranquillité ».

La campagne missionnaire se fit toutefois sur fond de menaces théologiques et de destruction d'objets rituels. « Pour être chrétien, il fallait abandonner la religion de nos ancêtres », et les missionnaires, « venus pour calmer les fétiches », de s'emparer des reliquaires et des ossements lors de leurs tournées dans les villages. Un vieux d'Okondja raconte avoir vu les Pères missionnaires prendre les « fétiches » et aller les jeter dans l'eau de la Sébé. Un autre se souvient que nombre d'objets rituels ont été brûlés par les prêtres blancs sur l'emplacement même où se trouve la Préfecture aujourd'hui. L'on raconte aussi les actes de résistance de certains vieux qui refusèrent de donner « les os de leurs ancêtres ». Il semble en effet que, par-delà le discours

enthousiaste sur la conversion à la nouvelle religion, la christianisation ne se soit pas faite sans mal, les missionnaires ayant eu à affronter, parmi d'autres obstacles, les terribles poisons mbédé.

Alors que l'évangélisation atteignait son point culminant dans les années 40, se développa concurremment un autre phénomène religieux dans le Haut-Ogooué, la diffusion du culte du « njobi », une association religieuse masculine qui entendait « lutter contre toutes les formes de pouvoir conféré par les fétiches, la sorcellerie et la magie »[4] et qui prolongea l'action du vandalisme rituel des Pères missionnaires. Selon un vieux d'Okondja, « le *njobi* a été découvert par Okouélé d'Otala (village mbédé). Cela a tout bouleversé. Les jeunes mbédé étaient venus de Brazzaville avec des trucs sorciers, la foudre téléguidée par exemple. Les vieux étaient pris au dépourvu devant ces armes de la jeunesse. En fait, les jeunes voulaient se débarrasser des vieux qui monopolisaient les jeunes femmes. Les jeunes voulaient liquider les vieux. Okouélé est allé au Congo et est revenu avec le njobi pour englober toutes les formes de sorcellerie, fétiches,... Il a désarmé les jeunes avec le *njobi*. Après, le *njobi* s'est répandu partout. C'est une association qui défend de faire le mal aux autres et protège tout le monde ». Inscrit au départ dans une lutte de pouvoir entre les vieux et les jeunes, le *njobi* se présenta rapidement comme un « superfétiche »[5], seul capable de lutter contre tous les autres et de débarrasser pour de bon les gens du fléau de la sorcellerie. L'implantation de son culte dans les villages mbédé se caractérisa par des séances de démystification au cours desquelles les secrets des vieux hommes étaient exhibés publiquement dans toute leur matérialité et détruits (« fétiches »[5], bagues magiques et autres amulettes). Les vieux racontent, par exemple, comment l'*Ongala*, génie monstrueux représenté par une sorte de « hutte mouvante », fut ainsi dénoncé par les njobistes et exhibé en tant que *constructio humana* au regard des femmes et des non-initiés.

Sous les coups répétés du christianisme et du *njobi*, de nombreuses pratiques rituelles mbédé ont aujourd'hui disparu. La plupart des traditions sculpturales de la région se sont effondrées, si l'on excepte le travail de Simon Misère qui, dans le nord du pays mbédé, continue à produire des sculptures pour les élites urbaines de Libreville et quelques touristes, en s'inspirant, semble-t-il, des photos publiées par Louis Perrois[6]. Les vieux mbédé m'ont toujours accueilli avec un discours plein de silences. Ce laconisme ne doit pourtant pas être interprété au regard de nos propres prédilections (c'est-à-dire : s'ils n'en disent rien, c'est qu'ils n'ont rien à en dire ou qu'il n'y a plus rien de « fondamental »). En fait, l'on touche ici à un domaine d'une extrême sensibilité, saturé d'interdictions religieuses. Ceux des vieux qui acceptent de me parler reconnaissent d'ailleurs l'extraordinaire dynamisme



Fig. 4. *L'Eglise du Christ-Roi d'Okondja.* Photo de l'auteur.

rituel du pays mbédé et du Haut-Ogooué aujourd'hui. Tel vieil homme remarque que « tout n'a pas été ramassé. Certains ne pouvaient pas donner les reliques de leur père et de leur grand-père. Ils ont caché les reliques ». Pour un autre, « il était difficile de se débarrasser des os de nos ancêtres. Tout n'était pas mauvais dans les fétiches. Jusqu'à aujourd'hui, tout continue, il y a des reliquaires ». Dès que le besoin s'en fait sentir (la guérison d'une maladie, l'évitement d'un malheur à venir, la réussite d'une chasse, etc.), « l'on va parler aux *épondi* » et l'on fait appel à des techniques rituelles extraordinaires. Certes, les associations telles que *Ngoy, Nkula* ou *Ongala* ne fonctionnent plus, mais l'on m'a signalé qu'*Onkani* continue de fonctionner « très secrètement ». Le *njobi*, quant à lui, semble plus actif que jamais, surtout à Otala, véritable « Vatican du *Njobi* ». Enfin, il ne faudrait pas oublier que les femmes mbédé continuent à se réunir dans le cadre de l'association féminine *Lésimbo*.

Bref, il apparaît que l'absence matérielle des reliquaires sculptés et autres objets rituels d'origine mbédé qui reposent aujourd'hui dans nos musées ne signifie pas la disparition de représentations et pratiques rituelles d'origine pré-chrétienne. C'est dire s'il faut aussi parfois « se méfier des objets » lorsque nous approchons les réalités africaines et modérer notre « il n'y a plus rien » quasi instinctif en l'absence de matérialités visibles. Les Mbédé sont héritiers de leur passé religieux, en dépit des objets qui font leur renommée internationale. En ce domaine, un terrain considérable resterait à défricher, et il serait particulièrement intéressant de poursuivre une recherche dans cette région, si les conditions sanitaires le permettent.

Fig. 5. *Collection d'objets exposés au Ministère de la Culture, Libreville.* Photo de l'auteur.



REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je remercie le musée Barbier-Mueller de m'avoir permis d'effectuer cette enquête et de l'avoir financée. A Libreville, que soient remerciés Laurent Héau et Fabienne Gaudet-Lecomte (de Proculture) ainsi que Charlotte Gachon pour leur accueil généreux. A l'Université Omar Bongo, j'ai reçu le soutien des Professeurs Jean-Emile Mbot, Martin Alihanga, Guy Loubamono-Bessaque et Michel Loko. Sans l'aide de Pierre Rouquet et Olivier Bourry (du CIRMF), je n'aurais pu mener à bien la recherche à Franceville et à Okondja. A Okondja, les vieux Ludovic Youmou, Eugène Okogo et Dika Paterne, parmi d'autres, ont eu la gentillesse de parler pendant de longues heures avec moi. Qu'ils en soient remerciés. Merci enfin à Tatiana Wittmann pour m'avoir permis d'utiliser certaines de ses photographies, et à Louis Perrois pour avoir relu le texte final.

BIOGRAPHIE

Docteur en anthropologie, David Berliner est chargé de recherches au FNRS, attaché à l'université libre de Bruxelles et Associate Researcher à Harvard University. Il a effectué de nombreuses missions en Afrique (Burkina Faso, Guinée, Gabon) et travaille actuellement sur les groupements religieux féminins en Guinée Maritime.

BIBLIOGRAPHIE

Alihanga (Martin), *Structures communautaires traditionnelles et perspectives coopératives dans la société altogovéenne (Gabon)*, Rome, Université Pontificale Grégorienne, 1976.

Lepebe (Jean), *Occupation Coloniale Française dans le Haut-Ogooué 1880-1946*, Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de maîtrise, 1985.

Mary (André), *Le défi du syncrétisme. Le travail symbolique de la religion d'Eboga (Gabon)*, Paris, Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1999.

Owaye (Jean-François), *Essai sur l'histoire du district d'Okondja au Gabon de 1885 à 1960*, Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de maîtrise, 1992.

Oyandja (Dieudonné), *La mission catholique Saint Hilaire de Franceville de 1897 à 1970*, Libreville, Université Omar Bongo. Rapport de recherches, 1985.

Perrois (Louis), *Arts du Gabon. Les Arts Plastiques du Bassin de l'Ogooué*, Paris, ORSTOM, Arts d'Afrique Noire, supplément t. 20, 1976.

Tonda (Joseph), La guérison divine en Afrique Centrale (Congo, Gabon), Paris, Karthala, 2002.

NOTES

1. Alihanga 1976, p. 138.

2. Lepebe 1985, Oyandja 1985, Owaye 1992.

3. Cité par Owaye 1992, p. 59.

4. Tonda 2002, p. 126.

5. Mary, 1999.

6. Perrois, 1976.





Sublimes énigmes du Sud-Est Asiatique

Ian Glover

On connaît très peu de chose sur les grandes urnes ou flasques de bronze décorées qui constituent, en Asie du Sud-est, un genre particulier de récipients cérémoniels rituels ou de prestige. Il y a encore dix ans, on n'en dénombrait que trois ; mais avec l'apparition d'autres pièces dans différents musées et collections, et particulièrement l'acquisition par le musée Barbier-Mueller d'un bel exemple de ces mystérieux récipients **(fig. 1)**, le moment semble venu d'établir l'état de nos connaissances, et de nos lacunes à ce sujet.

Les premières découvertes

Les premiers exemples furent mis au jour entre les années 20 et les années 60 : un premier à Kerinci (prononcez : Kerintji), dans le sud de Sumatra, un deuxième à Kandal, près de Phnom Penh au Cambodge, et un troisième dans l'île de Madura, au large de la côte nord-est de Java. Quelque 30 ans plus tard, les collectionneurs et les archéologues prirent connaissance de trois autres de ces urnes, l'une provenant d'une caverne à Phu Keo (Montagne Verte) dans la province d'Udon Thani, dans le nord-est de la Thaïlande[1], l'autre de Lampung dans le sud-est de Sumatra et la troisième trouvée, dit-on, dans une caverne près de la frontière birmano-thaïlandaise, est maintenant dans la collection Ortiz à Genève. Encore plus récemment, j'ai entendu parler d'une autre pièce chez l'antiquaire Nancy Wiener à New York et une dernière urne a figuré il y a quelques années dans une annonce publicitaire de la galerie d'art antique de Frederick Schulz, toujours à New York.

De nombreux commentateurs, de Bosch[2] aux plus récents, comparèrent la forme générale de ces récipients à celle d'une nasse **(fig. 2)** : (*kepis* en indonésien). Ils suggérèrent que les vases de bronze d'aspect monumental reproduisaient des objets de vannerie, certains éléments du décor de la surface conservant le souvenir de cette origine[3]. On peut consulter Bernet Kempers[4] pour un résumé de cette argumentation. D'autre part, Groslier[5] décrit le récipient comme une gourde plate aux deux faces décorées, ce qui n'est pas non plus une mauvaise interprétation.

Les neuf urnes sur lesquelles je possède quelque information se présentent toutes sous la forme d'une flasque ceinturée à la base arrondie, d'une hauteur comprise entre 60 et 85 centimètres. Elles possèdent toutes trois anses, ou anneaux, plutôt petites, deux sur les côtés juste au-dessous du col et une troisième à la base, parfois un peu décalée sur le côté. Certaines de ces anses peuvent avoir été brisées par le passé. Les urnes elles-mêmes présentent une décoration géométrique compliquée en bas-relief couvrant les deux faces, dominée par de grands motifs en J ou en crochets opposés allant par paires. Au moins trois des six récipients - les urnes de Madura, de Kandal et de la collection Ortiz - ont aussi des dessins estampés représentant des oiseaux, des cerfs, des éléphants et parfois des hommes en bateau ou

fig. 2



Fig 1. *Urne en bronze. Haut. : 74 cm, Inv. 2505-17.* Musée Barbier-Mueller.

Fig. 2. *Nasse en rotin utilisée actuellement en Indonésie. Est de Java.* Photo Jana Ansermet. abm – archives barbier-mueller.



fig. 1



Fig. 3. *Le plus grand tambour dôngsonien connu, anciennement dans les collections Barbier-Mueller, aujourd'hui au musée du Quai Branly à Paris. Diam. du tympan : 1,50 m.* Photo Jana Ansermet. abm – archives barbier-mueller.



Fig. 4. *Détail du flanc d'un autre tambour dôngsonien, montrant les trous carrés formés par les tiges de support, pas entièrement comblés par l'introduction de métal, après le démoulage. Diam. : 52 cm. Inv. 2505-46.* Photo Luis Lourenço. Musée Barbier-Mueller.

d'autres petits animaux ou insectes sur le col, sur la partie supérieure de la panse, et le long des côtés. Les récipients possèdent tous une section transversale bombée, et sont plus arrondis près du col qu'au niveau du corps, plus plat. Ils semblent tous avoir été fondus d'une seule pièce, probablement grâce à la technique de la cire perdue avec les anses-anneaux fondus par la suite, et sont comparables aux tambours dôngsoniens **(fig. 3),** desquels ils diffèrent sous plusieurs aspects -, en tant que chefs-d'oeuvre de la fonte du bronze dans la Préhistoire du sud-est asiatique.

Cependant, en dépit de l'appellation de « récipients rituels » dôngsoniens par de nombreux collectionneurs et marchands d'art, il est clair qu'ils n'appartiennent pas véritablement à la culture de Dông son. A ma connaissance, on n'en a jamais trouvé un seul au Viêt-nam, et encore moins dans la région principale d'influence de la culture de Dông son du nord Viêt-nam. Mon hypothèse est de dire qu'ils ont été fondus quelque part au Cambodge ou en Thaïlande, bien que les preuves soient minimes. Les preuves de datation des urnes sont elles aussi peu sûres. Aucune des urnes dont il est question dans cet article n'a été retrouvée dans des tombes ou des sites préhistoriques qui pourraient être datés au moyen d'appareils de radiométrie. Elles ne présentent pas non plus des restes du noyau d'argile ayant été utilisé lors du processus de fabrication, que l'on pourrait aussi dater.

Il leur manque les éléments stylistiques de l'art de l'Inde, ce qui me fait penser que ces urnes sont antérieures au Ve siècle de notre ère, lorsque les représentations en fonte de divinités indiennes et d'autres éléments de la haute culture indienne apparaissent en de nombreuses régions du sud-oriental de l'Asie du Sud-Est. Il est maintenant plus ou moins accepté que l'industrie du bronze apparaît dans différentes parties de l'Asie du Sud-Est durant la première partie du deuxième millénaire av. J.-C. ; mais en ce qui concerne les mille premières années de cet âge du Bronze local, la plupart des trouvailles consistent en des haches, des javelots ou des pointes de flèches, des bracelets et des anneaux petits et simples. Ce n'est qu'à partir du milieu du premier millénaire av. J.-C. que l'on voit apparaître des pièces de fonte en bronze plus grandes et plus complexes, comme les célèbres tambours du nord du Viêt-nam **(fig. 3)** et du sud de la Chine et les récipients de bronze à haute densité d'étain et aux parois fines, comme ceux de Ban Don Ta Phet de l'ouest de la Thaïlande. L'état de nos connaissances sur le développement de la métallurgie dans la région m'incite, vu le manque de preuves directes, à dater ces urnes entre 400 av. J.-C. et 500 ap. J.-C. au plus. Cependant, si l'on prend aussi en compte la proche ressemblance et le nombre relativement faible des urnes actuellement connues, je suppute que leur production ne s'étendit que sur un laps de temps relativement réduit dans cette fourchette.

Avant de décrire en détail ces anciennes découvertes qui sont dans une diverse mesure toutes publiées[6] , il convient d'analyser la nouvelle acquisition (début de 2002) du musée Barbier-Mueller **(fig. 1, 5 et 6)**

Fig. 5 et 6. *L'urne Barbier-Mueller, de face et de profil. Elle mesure 74 cm de haut, 45,8 cm en sa partie la plus large. Son épaisseur est de 20,5 cm. La dimension est de 38 cm en travers de l'orifice qui possède une collerette interne comme celle de la collection Ortiz. Son poids est de 11,9 kg et la section transversale mesure environ 19,2 cm en sa partie la plus large. On trouve une veine de fonte marquée autour du périmètre, mais il n'est pas possible d'établir avec certitude si elle provient de la jointure de deux pièces de cire emballées autour d'un noyau d'argile ou de celle d'un moule d'argile ou de pierre en deux parties.*





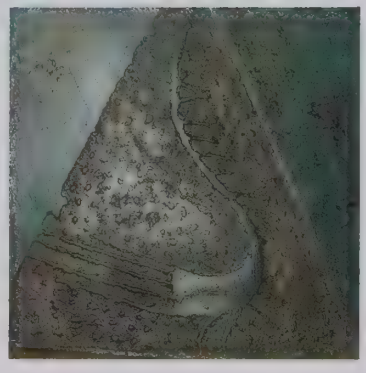


Fig. 7.



Fig. 8.

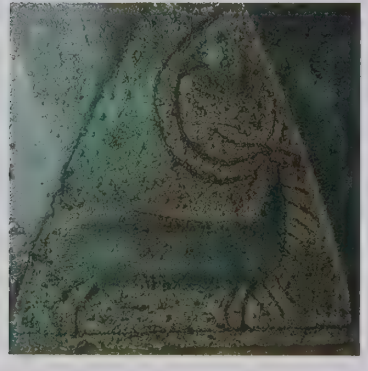


Fig. 9.



Fig. 10.

L'urne du musée Barbier-Mueller

Comme pour la majorité des autres exemplaires des récipients de ce type, sa provenance demeure inconnue, avant son entrée dans une collection nord-américaine il y a une vingtaine d'années. Selon son ancien propriétaire de Californie, il aurait été trouvé « dans une grotte de Bornéo », la face intacte reposant sur le sol, et l'autre face, exposée au ruissellement du plafond de la caverne, ayant été endommagée[7] par l'impact des gouttes d'eau au cours des siècles. On ne sait pas si d'autres objets se trouvaient autour de l'urne. Quoiqu'il en soit, il est indubitable que cette pièce provient d'Asie du Sud-Est et qu'elle a été fondue, il y a environ 2000 ans, d'une pièce, selon la technique de la cire perdue, consistant à appliquer des plaques de cire sur un noyau d'argile (ces plaques pouvant être décorées avant ou après l'application), puis à enfermer le tout dans un moule également en argile, reliés au noyau par des petites tiges de support[8] d'argile, afin que le noyau et la partie extérieure du moule ne se rapprochent pas, après l'écoulement de la cire. L'espace laissé libre par la cire était rempli de métal en fusion. Après que le moule ait été brisé, le vase en bronze apparaissait, criblés des trous laissés par les tiges de soutien d'argile. On comblait ces trous avec du bronze, mais ils sont souvent bien visibles sur différentes pièces ayant été fabriquées de cette manière[9] **(fig. 4).**

Des deux côtés, on trouve quatre zones de décoration séparées par trois ou quatre lignes horizontales en relief. La décoration des deux faces est pratiquement identique, variant davantage dans les détails

de cadrage. L'un des côtés a été passablement endommagé par le passé et a aussi été attaqué par la « maladie du bronze » - maintenant éradiquée. La partie supérieure comprend une rangée de cinq oiseaux identiques tournés vers la droite au cou long, incurvé et orné de plumes, avec une petite tête flanquée d'une crête dressée et une queue de plumes allongée, figurée par cinq lignes horizontales **(fig. 7)**. La représentation est davantage linéaire et schématique que naturaliste, et il n'est pas tout à fait évident de deviner de quels oiseaux il s'agit - peut-être des paons, des cygnes ou des oies, à en juger par le cou long et incurvé. Les oiseaux sont tous installés dans des triangles, pointes en dessus sur un fond alternant parties lisses et en pointillé. Il semble que les dessins aient été faits avec des tampons triangulaires sur le moule de cire, bien que les mesures n'indiquent pas que le même tampon ait été utilisé pour tous les panneaux.

Sous les oiseaux se trouvent quatre lignes parallèles en relief ; les deux lignes centrales sont bordées de petites marques verticales. Une bande de trois signes en J opposés est placée directement au-dessous, sur un fond imprimé de carrés. La barre verticale du J présente une barbe étrange et une marque horizontale à gauche qu'on retrouve, avec quelques variantes, sur les urnes de Kandal, Madura, Lampung et des collections Ortiz et « Frederick Schulz », mais pas sur celles de Kerinci et d'Udon Thani. Cela a évidemment une signification, sur laquelle on ne peut que faire des suppositions.

Au-dessous de ces marques en J, il y a d'autres lignes horizontales en relief, de même que quatre triangles, légèrement plus petits que ceux contenant les oiseaux, et cette fois garnis de cerfs de profil, tous pourvus de ce qui semble représenter un pénis allongé **(fig. 9).** De par la position des bois, on peut avancer qu'ils représentent le *Cervus eldi,* le cerf au « front garni de ramures » du sud-est asiatique[10]. Cet animal, dont la race est maintenant presque éteinte, n'est pas supposé avoir jamais vécu dans les îles de l'Asie du Sud-est et on peut donc imaginer que la flasque trouvée à Madura a été importée du continent à un moment ou l'autre dans le passé.

Sur la partie la plus étroite du col se trouvent deux anses horizontales recourbées aux surfaces tressées. Elles ont très probablement été fondues et fixées après que la flasque eût été ôtée du moule. Il existait une troisième poignée sur la base comme sur les autres urnes ; elle a été cassée, mais une trace en subsiste

Quatre autres lignes parallèles en relief séparent le groupe de cerfs du motif dominant de décoration des urnes, à savoir d'autres signes en J opposés sur un fond de carrés imprimés. Cette fois, la paire de J centrale est étendue vers la base et inversée. Au centre, sur cette urne et sur toutes les autres, d'une forme ou d'une autre, se trouve un carré vide en relief sur lequel, dans l'art occidental, on pourrait s'attendre à trouver un quelconque emblème héraldique, mais ici rien de tel.

En observant les côtés de l'urne de la collection Barbier-Mueller, on remarque des groupes de lignes en relief arrangées en triangles opposés. Sur d'autres, comme celles de Madura, de Kandal ou de la collection Ortiz, ces marges verticales montrent de petites représentations d'hommes en bateau, d'éléphants, d'insectes et d'animaux difficiles à identifier - certains d'entre eux sont décrits et reproduits plus loin.

Fig. 7. *Représentation d'un oiseau (paon ?) sur la partie haute de décor des deux faces de l'urne Barbier-Mueller. Photo Luis Lourenço.*

Fig. 8. *Un des oiseaux représentés sur l'urne de la collection Ortiz.* Photo Luis Lourenço.

Fig. 9. *Représentation d'un cerf sur la partie basse de la moitié supérieure de l'urne Barbier-Mueller. Photo Luis Lourenço.*

Fig. 10. *Un des cerfs « aux andouillers » représenté sur l'urne de la collection Ortiz.* Photo Luis Lourenço.

L'urne de la collection Ortiz

Ce spécimen a été illustré dans « Asian Art book » de Maud Gislan et je l'ai brièvement décrit[11] . Depuis lors, j'ai eu la chance de voir le récipient et de nouvelles photographies ont été prises, grâce à l'amabilité de M. George Ortiz **(Fig. 11).**

Cette flasque appartient à la série des belles et grandes flasques. Elle est au surplus dans un excellent état de conservation. Elle est haute de 71 cm, large de 34,4 cm, profonde de 18,8 cm et pèse 10,3 kg. D'un point de vue stylistique, elle est très proche des urnes de Madura, de Kandal et Barbier-Mueller ; elle provient très certainement du même atelier, bien que sa partie inférieure soit moins arrondie et son col quelque peu allongé. Les deux côtés sont presque identiques dans l'arrangement général du dessin bien que quelques variations subsistent dans les détails. Comme pour l'urne de la collection Barbier-Mueller et pour celle de Kandal, l'orifice s'élargit vers le haut et est en partie fermée par une collerette horizontale, percée de deux orifices circulaires grossiers **(fig. 12)**. On ne sait si ce sont des traces du canal de fonte et de son orifice, ou si cela faisait partie du dispositif de fixation d'un couvercle ou d'un bouchon. Cela semble trop large pour des traces de supports.

Sous le col se trouve un groupe de quatre oiseaux aux longues queues et aux longs cous, installés à l'intérieur d'arches triangulaires ou en ogives sur une surface pointillée **(fig. 8).** Ces oiseaux regardent aussi vers la droite sur un côté de l'urne et vers la gauche de l'autre côté ; chacun est pourvu de cinq longues queues à plumes. Cependant, le nombre variable de plumes présentes sur leur cou fait suggérer que chacun a été fabriqué individuellement, et que les oiseaux n'ont pas été faits avec un seul tampon sur un original en cire. Aux deux extrémités du groupe d'oiseaux figurent des personnages aux bras tendus **(fig. 13).**



Fig. 11.

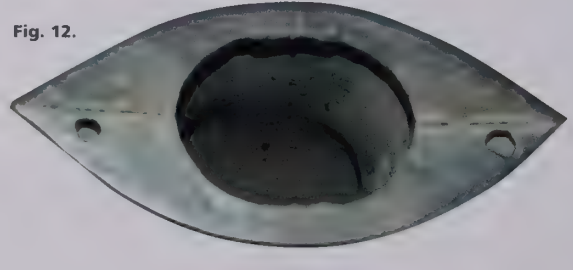


Fig. 12.

Fig. 11. *Urne en bronze. Haut. : 71 cm.* Collection Ortiz, Genève.

Fig. 12. *Vue de dessus de l'embouchure du vase Ortiz.* Photo Luis Lourenço.

Sous la frise d'oiseaux et séparées par deux ensembles de lignes horizontales interrompues par un motif en échelle, on trouve deux paires de crochets opposés en J aux surfaces lisses sur fond quadrillé. Sous le col, séparés par d'autres lignes horizontales et alignés avec la paire d'anses, on distingue des cerfs « aux andouillers » **(fig. 10)** encadrés par des arches incurvées, sur un fond de même texture que celui utilisé pour les oiseaux. Comme les oiseaux, ils sont tournés vers la droite sur une face et vers la gauche sur l'autre.

Les deux anses latérales, comme celle de la base, ont probablement été fabriquées à partir de cinq tresses de cire enroulées, fondues séparément et coulées plus tard sur la panse, un peu décalées du côté du filon qui entoure le récipient tout entier. Leur taille variant entre 3,5 et 4,1 cm, ces poignées sont plus grandes que celles de la flasque de la collection Barbier-Mueller, mais très semblables à celles des spécimens de Madura et de Kandal. Elles possèdent aussi le même motif tressé.

Des lignes horizontales séparent de nouveau le cerf de la décoration principale de la panse, consistant en six paires de motifs de J opposés ou de crochets, qui entourent un panneau carré central non décoré. Comme c'est le cas d'habitude, les surfaces en relief sont lisses tandis que le fond est pointillé. Au-dessus de la paire gauche de crochets - à gauche sur une face et à droite sur l'autre - on trouve deux grands quadrupèdes, peut-être des éléphants portant des hommes debout sur leur dos, les bras tendus **(fig. 14)** comme sur la flasque de Kandal (mais pas, à mon avis, sur celle de Madura). Opposé en diagonale, on trouve un canot, parallèle à la bordure, à peine visible avec des hommes debout, les bras tendus **(fig. 15)**. Un autre canoë figure en bas à gauche, de même qu'un animal plus petit en face, à droite. Il y a d'autres figures humaines aux bras tendus, de petits animaux, des insectes ou des animaux marins, au mieux identifiables à des scorpions **(fig. 16)** ou à des crabes **(fig. 17)** sur les bords du récipient. On peut voir la plupart des mêmes figures animales sur la flasque de Kandal.



Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16.



Fig. 17.

Fig. 13. *Personnage représenté à l'extrémité de la rangée d'oiseaux, à la fin du registre supérieur de l'urne Ortiz. Photo Luis Lourenço.*

Fig. 14. *Minuscule personnage debout sur un éléphant, décorant l'urne Ortiz.* Photo Luis Lourenço.

Fig. 15. *Hommes debout dans un canot, décorant l'urne Ortiz.* Photo Luis Lourenço.

Fig. 16. *Un des scorpions (?) du décor de l'urne Ortiz.* Photo Luis Lourenço.

Fig. 17. *Crabe faisant partie du décor de l'urne Ortiz.* Photo Luis Lourenço.



L'urne de Kandal[12]

En 1948, 26 ans après la publication de la flasque de Kerinci, on vit apparaître un autre récipient de ce genre à Phnom Penh, au Cambodge. Louis Malleret a rapporté[13] que ce récipient avait été à Kandal pendant trois générations, dans la famille de Nhiêm du Khum de Chak Angrê, employé au musée du Palais, avant qu'il ne le cède au musée. Il avait visiblement été utilisé pour transporter de l'eau lors des voyages de cette famille en char à boeufs, bien qu'on puisse douter qu'à l'origine l'objet ait été conçu à cette fin. **(fig. 18 et 19).**

L'urne se trouve encore au musée national de Phnom Penh, où j'ai pu la voir en de nombreuses occasions ces dernières années. Malleret[14] en donne les dimensions exactes, 56 cm de haut, tandis que Groslier[15] ne lui en accorde que 35. Sa largeur est d'environ 20 cm, elle est profonde de 15 cm et ses parois mesureraient environ 6 mm d'épaisseur. Le bord s'élargit à partir du col et immédiatement au-dessous, on distingue cinq grands oiseaux stylisés au long cou avec de courtes plumes sur la tête, inscrits dans des creux triangulaires estampés. Malleret[16] mentionne un petit lézard sur la bordure droite de la rangée d'oiseaux, et peut-être une loutre en face, mais les détails ne sont clairs ni sur les photographies, ni sur l'objet lui-même quand je l'examinai dans la vitrine du musée. Il est sérieusement corrodé et on dit qu'il présente des signes de dégâts et de restaurations anciens.

Une bande de trois paires de motifs de J opposés ou de « crochets » sépare les oiseaux de cinq triangles supplémentaires, présentant de nouveau des cervidés, probablement un *cervus Eldi,* le cerf « aux andouillers» du sud-est asiatique. Au-dessous, sur la partie principale, on trouve six paires de « crochets » opposés, entourant un carré uni.

Fig. 18. *Urne de Kandal, actuellement dans les collections du musée de Phnom Penh, Haut. : 56 cm.* Janjac Image, Paris.

Sur le flanc droit de chaque côté, un éléphant isolé se tient sur l'un des « crochets ». Malleret signale aussi un animal supplémentaire qui peut être un insecte, un scorpion ou un crustacé (Malleret s'y réfère en tant que « *limoule* ») pareil à ceux qu'on pêche régulièrement sur les côtes du sud-est de l'Asie. Tout cela est minuscule, près de la couture de l'urne, près de la tête de l'un des éléphants.

Enfin, entre deux des « crochets » à côté de l'éléphant, Malleret mentionne un petit bateau à la proue recourbée conduit par des rameurs debouts et assis. De l'autre côté, on ne voit que deux ou trois hommes, dont l'un représenté par une simple courbe. On ne distingue cependant pas ces détails sur les photographies publiées. Ainsi que Malleret (*ibid.*) le souligne, le dessin du bateau, et en un certain sens les animaux et les oiseaux, aident à établir un lien entre l'urne de Kandal et les éléments picturaux de certains des tambours dôngsoniens, bien que les représentations, sur le plan formel, semblent très différentes. Les grues en vol, schématiques et linéaires, les bateaux allongés aux proues recourbées et les hommes coiffés de plumes portant des lances sont absents des urnes de Kandal, de Madura et de la collection Ortiz ; on y trouve des représentations simples et plus naturalistes.

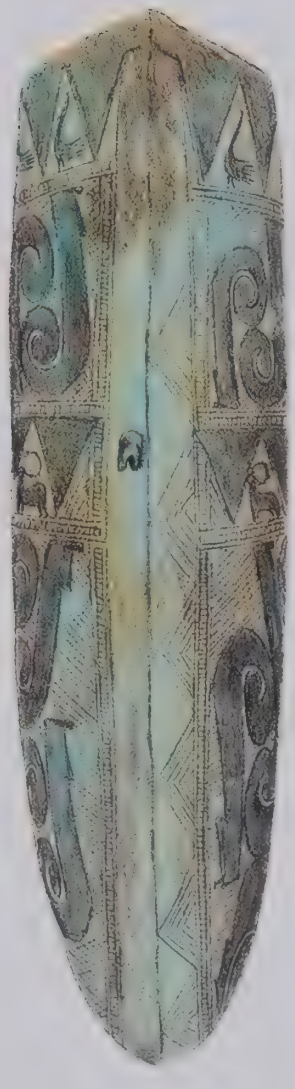


Fig. 19. *Vue de profil de l'urne de Kandal.*

L'urne de Madura[17]

En 1951, trois ans après la découverte de l'urne de Kandal, un paysan qui labourait son champ près d'Asemjaran, Banuyates, district de Sampang sur l'île de Madura, au large de la côte nord-est de Java, découvrit un récipient de bronze très similaire **(fig. 20)** tellement semblable en fin de compte à l'urne de Kandal et à celles des collections Ortiz et Barbier-Mueller que l'on peut penser qu'elles viennent toutes du même atelier, ou au moins de la même tradition artisanale locale. Les urnes de Kerinci, de Lampung, d'Udon Thani et celle dite de « Frederick Schulz » sont différentes des autres par un certain nombre de détails, que je commenterai plus tard.

L'urne de Madura mesure 76 cm de haut et 54 cm de large. Son ouverture est de 41 cm. Sa profondeur n'est pas donnée, mais cette pièce est considérablement plus grande que l'urne de Kandal (56 cm), à laquelle elle ressemble beaucoup ; mais par sa taille elle est plus proche de l'exemplaire de la collection Ortiz et de celui de la collection Barbier-Mueller.

On observe trois zones principales de décoration, le goulot, le col et la panse ; les artisans se sont appliqués à préserver la symétrie générale du décor, de droite à gauche et de l'avant à l'arrière, malgré quelques écarts délibérés ou accidentels. La décoration du goulot et du col de l'urne de Madura, comme pour l'urne de Kandal et celles des collections Ortiz et Barbier-Mueller, présente une bande de cinq oiseaux tournés vers la droite séparés, par trois paires de « crochets » en J opposés, des classiques cerfs « aux andouillers » à l'intérieur de triangles estampés. Il y a suffisamment de petites différences dans les détails des plumes de la tête et du corps des oiseaux, de même que dans le bois et la queue des cerfs pour suggérer que les dessins n'ont pas été faits par le même poinçon. Alignées sur la frise de cerfs, on trouve deux anses horizontales d'environ 1,4 cm de large, faites avec le même motif tressé, plus complexe sur la poignée légèrement plus grande de la base.



Fig. 20. *Urne de Madura, de face. Haut. : 76 cm.*

Au-dessous des cervidés, le corps principal du récipient est décoré de six paires de « crochets » en J opposés, simples ou doubles, autour d'un rectangle central uni. La surface du fond présente le motif connu de filet ou de briques, glissant de la gauche vers la droite et bordé de triangles. Les anses sont intactes sur l'urne de Madura. On remarque certaines omissions ou simplifications dans quelques éléments de ses dessins, bien que soignés ; on ne peut donc pas s'en servir pour la comparaison de petits détails. Et de par la perspective utilisée, on distingue difficilement les dessins des bords, bien qu'il y ait probablement des séries de triangles striés aux bases jointes.

L'urne de Kerinci[18]

Dans le rapport annuel du Service Archéologique des Indes Orientales Néerlandaises de 1922, F.D.K. Bosch signala la découverte d'une urne de bronze à Mindopo Lolo au sud du lac de Kerinci (prononcez : Kerintji), dans le sud-ouest de Sumatra **(fig. 21)**.

Ce récipient a été considérablement endommagé dans le passé et porte les traces de plusieurs tentatives de réparation. La hauteur totale ne peut être donnée de par la destruction du goulot, mais il mesure actuellement 50,8 cm de haut, 37 cm de large et 10 cm de profondeur. L'urne de Kerinci est plus large et plus plate proportionnellement à sa dimension totale que tous les autres récipients que j'ai pu observer de mes yeux ou dans des publications.

Van Heekeren[19] dit que le récipient a été fondu en deux parties fixées l'une à l'autre par des rivets de fer, mais il se trompe certainement sur ce point. Le récipient est plus probablement fait d'une seule fonte à la cire perdue, mais sa réalisation a en quelque sorte échoué. A la base du col et sur la partie inférieure du corps, le moule s'est fissuré et a laissé échapper un peu de métal en fusion qui a rempli les fissures produisant ainsi des zones peu décorées et des variations dans l'épaisseur des parois. Certaines réparations semblent anciennes, mais d'autres ont pu être effectuées par le musée dans les années 20.

De manière générale, la décoration est plus grossière que celle des urnes de Kandal, de Madura et des collections Barbier-Mueller et Ortiz ; il manque aussi les frises d'oiseaux et d'animaux sur le col. A la place, on trouve les traces de quatre « crochets » en J sur l'encolure, dont l'un est très incomplet. Le col est lisse et bordé de rangées de triangles unis opposés et joints - un motif appliqué d'après Bernet Kempers[20] - au-dessus d'une ligne de sept triangles multiples. Trente-huit autres triangles similaires forment aussi une bordure autour du schéma décoratif général, détail se retrouvant sur la plupart des urnes.

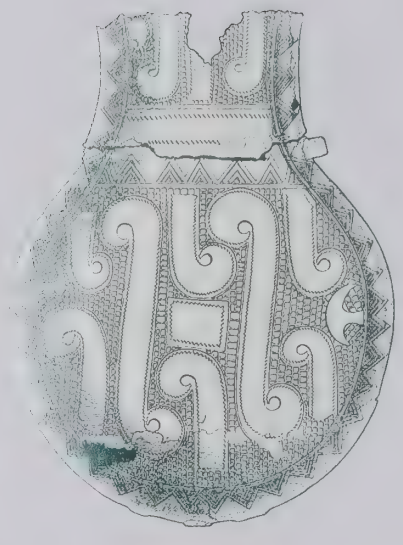


Fig. 21. *Urne de Kerinci, sud-ouest de Sumatra. Vue de face. Haut. : 50,8 cm.*

Le corps de l'objet est de nouveau décoré de « crochets » en J opposés, simples ou doubles, plus sommairement exécutés et moins soigneusement espacés que sur les autres récipients, mais disposés de la même manière autour d'une surface carrée. Sur la flasque de Kerinci, on utilise aussi le motif en dents de scie pour décorer les marges des « crochets » et le panneau central, mais pas les deux dessins en forme de croissants opposés que Malleret[21] a identifiés comme des haches du même type que celle en bronze bien connue à Java. Ces motifs semblent particuliers à l'urne de Kerinci. La surface du fond présente un motif en filet horizontal irrégulier et grossier comparé à celui des autres urnes (pour ce fond en filet, ou mailles, voir **fig. 22**). Une seule anse subsiste juste au-dessous de l'encolure, mais on peut distinguer l'emplacement des autres.

Louis Malleret[22], le premier à avoir publié les urnes de Kerinci et de Madura, a effectué une comparaison systématique entre les trois premières urnes découvertes et a pu faire faire quelques analyses de composition. Elles démontrent que les deux premières urnes étaient composées d'un triple alliage de cuivre, d'étain et de plomb, tandis que celle de Kerinci consiste en un alliage double de cuivre et d'étain. Il y avait des différences significatives entre les urnes de Kandal et de Madura au niveau des éléments secondaires et des oligo-éléments. Malleret[23], rapporta que deux échantillons de l'urne de Kerinci avaient été analysés, l'un à Bandung et l'autre à Saigon, et bien que les échantillons fussent trop petits pour obtenir de bonnes indications sur les éléments secondaires, les deux montrèrent un niveau élevé de cuivre, parallèlement à une absence de plomb. Aucune analyse de composition n'est disponible pour deux des trois dernières urnes découvertes, la composition de la flasque Barbier-Mueller ayant été réalisée par les soins du Dr. Anna Bennett.

Analyses de composition des récipients de bronze[24] :

Constituants	**Kandal**	**Kerinci**	**Madura**	**Barbier-Mueller**
Cuivre	71,8 %	92,8%	63,4%	79-90%
Etain	23,8%	7,2%	15,2	8-11%
Plomb	2,3%	-	2,8%	2-3
Zinc	1,5%	0,0%	traces	0.0%

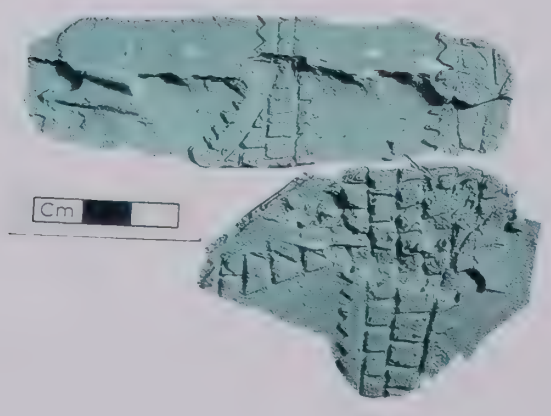


Fig. 22. *Fond « en filet », impression en vinyle siliconé faite par l'auteur sur l'urne de Kerinci, autour du carré central.*



Fig. 23. *Dessin « parang rusak » utilisé dans le centre de Java pour le décor par la technique du « batik » de tissus.*

Bernet Kempers[25] récapitule la découverte des trois premiers récipients, décrit leurs caractéristiques principales et relève les parallèles entre leur motif de décoration principal, des paires de crochets doubles opposés et le *parang rusak* **(fig. 23)** un dessin semi-sacré bien connu dans l'art du textile tardif dans le centre de Java.

Malleret[26] compara aussi ces récipients avec quelques grandes cloches de bronze, qu'il a appelées assez logiquement des « cloches éléphants », de forme et de décoration plus ou moins semblables à celles des nombreuses cloches trouvées en Malaisie, en Thaïlande, au Cambodge et au Viêt-nam. Cependant, je m'abstiendrai de poursuivre ici dans cette voie ; je veux plutôt attirer l'attention des lecteurs sur quelques autres exemples de ce type d'objet découverts au cours de ces dernières années et d'en porter l'analyse stylistique plus loin que Malleret et Bernet Kempers n'étaient en mesure de le faire quand ils n'avaient que trois objets à comparer.

L'urne d'Udon Thani[27]

Ce récipient **(fig. 24)** vint à ma connaissance par hasard, lors d'une visite à la fabrique de céramiques de Tao Hong Tai aux abords de la ville de Ratchaburi en avril 1990. Son propriétaire, M. Chanchai Supanichvoraparch, aimait à collectionner les antiquités, et plus spécialement les céramiques trouvées localement. Il nous accorda généreusement le droit de photographier l'objet et de faire une empreinte en papier de sa surface, et de réaliser des moulages en siloxène polyvinyle – produit utilisé par les dentistes – de différents détails de la surface.

D'après ce qu'on m'a raconté, l'objet a été découvert par un homme qui travaillait sur le chantier d'un barrage, en octobre 1989, dans une petite grotte de Phu Keo (Montagne Verte) dans la chaîne de Petchabuan à 150 km environ de la ville de Chaiyapun au centre-nord de la Thaïlande, au-delà de la frontière, dans la province d'Udon Thani. L'ouvrier, originaire de Ratchaburi, remarqua une petite caverne et trouva l'urne sur le sol, entourée de quelques poteries. Laissant ces dernières de côté, il emmena le récipient à Bangkok dans l'idée de le vendre au marché du week-end. Cependant son épouse, qui vivait à Ratchaburi, suggéra que M. Chanchai pourrait être intéressé par l'achat de l'objet - ce qu'il fit.

La flasque d'Udon Thani mesure 57,4 cm de haut, 45 cm de large au niveau du corps et 27 cm de diamètre au niveau de l'ouverture. Elle est profonde de 16 cm. L'épaisseur du métal à l'ouverture varie entre 1,4 et 1,9 cm, mais ne mesure que 5 ou 6 mm au niveau du corps. Les anses **(fig. 25)** ont été rajoutées après la fonte du corps et mesurent 3 à 4 cm de haut pour 1,2 à 1,4 cm de large, et dépassent du corps de 1,4 cm. La profondeur de la décoration de la surface est d'environ 1 mm ou moins. Le récipient vide pèse environ 12 kg.

Bien qu'en général il soit clairement du même genre que les autres urnes, le spécimen d'Udon Thani présente de nombreuses caractéristiques particulières ; sa décoration est plus angulaire, géométriquement plus complexe que toutes les autres urnes. L'excellent fini de sa surface nous permet de distinguer davantage de petits détails sur la

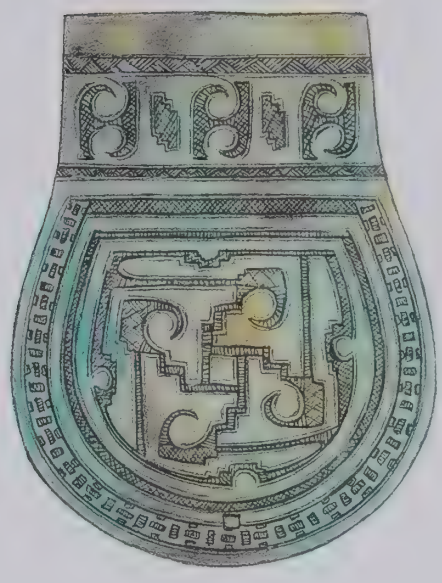


Fig. 24. *Urne d'Udon Thani, en Thaïlande. Vue de face. Haut. : 57,4 cm.*

manière dont les éléments particuliers du motif ont été élaborés. La fonte est magistrale, bien qu'on détecte quelques petits défauts et mauvais alignements dans la décoration, particulièrement sur les bords, là où les deux surfaces de cire décorées sont réunies.

La disposition générale de la décoration suit le schéma habituel : en haut, une bande de trois crochets en J opposés, mais ici joints, séparés par des surfaces échelonnées contenant chacune une « brique » ou un motif entrelacé. Ce motif ne se trouve que sur la flasque d'Udon Thani. Encadrant le rang de crochets, on distingue des bandes de doubles triangles finement hachurés. Cet élément se répète autour du sommet de la panse, mais il est remplacé d'un côté par un dessin de briques tronqué et aussi par un curieux motif ressemblant à une échelle autour de la panse. Ces détails aussi, sont particuliers à l'urne d'Udon Thani.

Sur la partie principale, on trouve quatre crochets rayonnant à partir de la trame entourant l'habituel rectangle uni. Au-dehors, mais lié à eux, on trouve une bande cintrée ornée de motifs d'échelles et de briques et quatre cercles incomplets disposés de manière plus ou moins symétrique. Leur taille varie entre le haut et le bas et la droite et la gauche, et ce des deux côtés. Au-delà, on retrouve une bande de motifs d'échelle unis. La surface des crochets et des cercles est unie, comme sur les autres urnes. Mais sur celle de Chaiyapun, le fond présente de nombreux sujets différents qui se combinent de manière complexe et pas toujours prévisible. On y voit des tresses entremêlées, des briques horizontales et diagonales, des motifs en échelle droits ou coupés à angle droit. Ils sont plutôt irréguliers dans le détail comme s'ils avaient été créés sur une surface de cire lisse aux filetages individuels, alors que quelques-uns des panneaux de triangles et de motifs de briques semblent être des reproductions faites à partir soit d'un tampon, soit de bandes de cire pressées dans un moule de bois sculpté, arrangées afin de remplir l'espace disponible et ensuite travaillées sur la surface d'une feuille de cire vierge. C'est par cette technique que se font parfois les séries de boucles de cheveux des sculptures de Bouddha dans la Thaïlande d'aujourd'hui.

La décoration des deux côtés est très semblable malgré des variantes dans l'utilisation des remplissages décoratifs. En utilisant des calques transparents des estampages faits sur l'objet, on remarque qu'on a essayé de conserver la symétrie entre le devant et le dos, sans qu'on y arrive parfaitement.

L'urne possède trois petites anses non décorées, deux d'un côté sous le col bien détachées des côtés, et une troisième de l'autre côté tout près de la base, mais pas sur elle. Leur fonte semble avoir été postérieure à celle de la partie principale et la décoration autour de l'anse de la base paraît avoir été dessinée en fonction de cela. Des traces de tiges de support sont visibles, de même qu'un trou triangulaire près de la base d'un côté, qui vient probablement d'une tige de support. A d'autres endroits, on trouve de petites protubérances rouillées, ce qui laisse à penser que des tiges de fer ont aussi été utilisées pour fixer le noyau au moule de revêtement.

La manière dont les surfaces décorées sont soulignées par une ligne incisée est une caractéristique de la décoration de l'urne d'Udon Thani - caractéristique de la plupart des poteries préhistoriques thaïlandaises : soit la ligne est peinte comme dans la période moyenne VI de la tradition Ban Chiang, soit simplement incisée et imprimée comme dans beaucoup des céramiques de l'âge du Bronze tardif dans la plus grande partie de l'Asie du Sud-Est. Ceci nous rappelle les comparaisons formelles, non seulement avec des récipients de vannerie tardifs, mais aussi avec les traditions anciennes de la céramique de l'Asie du Sud-Est. Malleret en était bien conscient, lui qui compara l'urne de Madura à un grand récipient ceinturé en terre cuite de Gunung Wukir, dans l'île de Java.

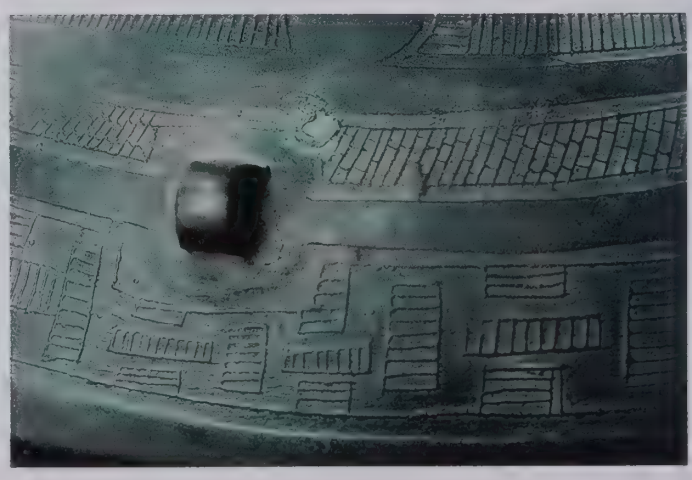


Fig. 25. *Anse et motifs « en échelle » à droite. Moulage par l'auteur d'une partie de l'urne de Udon Thani. Un trou carré ayant été causé par les tiges de soutien, est visible en haut, à droite de l'anse.*

L'urne de Lampung, sud de Sumatra

Ce récipient **(fig. 26)** ressemble beaucoup à celui trouvé près de Kerinci, pour autant qu'on puisse en juger par les seules photographies d'une face de chacun d'entre eux. Il leur manque les frises d'oiseaux et de cervidés mais ils présentent des bandes de triangles entourant six petits motifs de crochets opposés en J. Au-dessous, on retrouve l'arrangement habituel de crochets en J longs, doubles et plus petits, entourant une surface centrale et carrée vide, tout ceci placé contre un fond en bas-relief à motif de briques ou réticulé. Autour de la bordure, on soupçonne une série de triangles comme sur les urnes de Kerinci et de Madura et peut-être d'autres, étant donné que les détails des côtés sont rarement illustrés.



Fig. 26. *Urne trouvée dans le district de Lampung, au sud de l'île de Sumatra.*

Je ne connais le spécimen de Lampung que par une photographie, prise lors d'une exposition sur la Préhistoire indonésienne, qu'on m'a donnée en 1990. L'urne fut apparemment découverte par hasard en 1989 par des villageois travaillant dans des champs près de Sri Minosari, Labuhan Maringgai dans le sud de Sumatra. Je n'ai pu en apprendre davantage sur cette découverte, bien que D.D. Bintarti, responsable des bronzes au Centre National de Recherche en Archéologie de Jakarta, m'ait dit qu'un ou plusieurs tambours de bronze avaient été récemment mis à jour dans la même région. Je n'ai pas compris s'ils étaient en rapport d'une quelconque manière avec l'urne ou d'autres objets ni si le site avait été fouillé par des archéologues.

La photographie ne comporte aucune échelle ; je ne connais donc pas sa taille. L'urne se trouvait - et doit probablement encore se trouver - à l'Office Culturel de Lampung. Du point de vue stylistique, cet objet est très proche de l'urne de « Frederick Schulz ». L'urne de Lampung semble plate au niveau du goulot - tout comme celle d'Udon Thani - mais pas comme celles des collections Barbier-Mueller et Ortiz, de Madura et de Kandal, qui s'incurvent toutes délicatement près des bords extérieurs. Les anses sont plus petites que sur les urnes des collections Barbier-Mueller et Ortiz, de Kandal et de Madura, mais se trouvent au même endroit. On n'y voit aucune figure animale.

L'urne de « Frederick Schulz »

Je ne connais cette pièce **(fig. 27)** que par une photographie, accompagnée de cette légende : « Récipient rituel dôngsonien d'Asie du Sud-Est, Ve siècle av. J.-C. - IIe siècle ap. J.-C., hauteur de 25,5 pouces (env. 65 cm) ». L'arrangement général de la décoration ressemble beaucoup à celui de l'urne de Lampung. De même que les quatre récipients les plus élaborés (ceux de Madura, de Kandal, de la collection Ortiz et du musée Barbier-Mueller) pourraient provenir du même atelier, les urnes de Kerinci, de Lampung et de « Frederick Schulz » pourraient avoir été faites par un autre atelier.

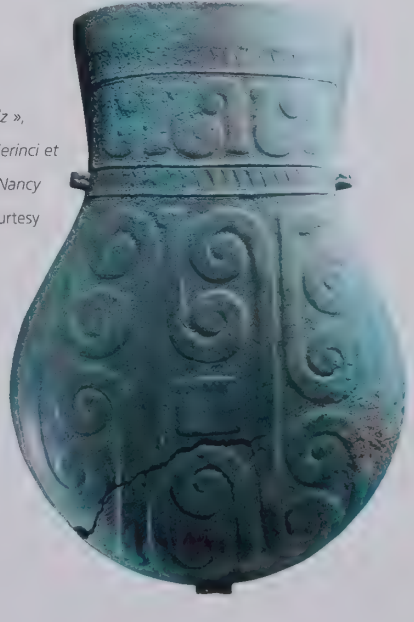


Fig. 27. *Urne de « Frederick Schulz », s'apparentant aux réceptacles de Kerinci et de Lampung, ainsi qu'à celui de « Nancy Wiener ». Haut. : 65 cm.* Photo courtesy Frederick Schulz.



Fig. 28. *Urne de « Nancy Wiener », s'apparentant à celles de Kerinci, de Lampung et de « Frederic Schulz », quoique les motifs en dents de scie soient plus grands, et l'objet, le plus petit (38 cm) de toutes les urnes de ce type connues.* Photo courtesy N. Wiener.

L'urne de « Nancy Wiener »

A nouveau, je ne connais cette pièce **(fig. 28)** que par une photographie aimablement fournie par la galerie Nancy Wiener, qui en donne la description suivante: « Récipient rituel, bronze et patine verte, Thaïlande, période de Dông son, IIe siècle, hauteur de 15 pouces (env. 38 cm) », ce qui en fait la plus petite des urnes jamais découvertes.

La décoration suit la même logique que celle des urnes de Lampung et de « Frederick Schulz », bien que les triangles bordant la partie supérieure des crochets en J soient plus allongés. De nombreux détails, comme ses dessins « pointillés » et ses carrés imprimés autour des crochets en J et de la surface centrale la rapprochent davantage de l'urne de Kerinci.

Interprétation

Comment comprendre ces urnes, en de nombreux points si semblables, mais ayant chacune ses propres particularités, et découvertes dans une aussi vaste zone de l'Asie du Sud-est?

Il convient tout d'abord de dire que leur répartition ne correspond aucunement à celle du grand objet le plus typique de l'âge du Bronze tardif en Asie du Sud-Est - le tambour dônsgsonien **(fig. 3)** Nous pourrions ériger en principe le fait que les urnes de bronze ont en général été découvertes dans des régions exemptes de tambours - Cambodge, Madura, centre de la Thaïlande, voire Bornéo, si cette origine est celle de la flasque de la collection Barbier-Mueller. Cela ne joue pas parfaitement puisqu'on a découvert des tambours dans la province de Lampung dans le sud de Sumatra et dans la région d'Uttradit en Thaïlande. Mais aucune urne n'a été trouvée au Yunnan, dans le nord ou le centre du Viêt-nam, où le plus grand nombre de tambours dôngsoniens a été découvert.

Ensuite, bien que possédant quelques caractéristiques communes avec les tambours, comme la production par le procédé de la fonte à la cire perdue, l'utilisation de motifs d'animaux stylisés et d'une décoration faite d'éléments simples et géométriques comme des triangles striés et des échelles, les urnes ne présentent pas beaucoup d'importants éléments spécifiques des tambours. J'ai dit qu'il leur manquait les

grues en plein vol et les bateaux transportant des hommes coiffés de plumes, typiques de la culture de Dông son. La plupart des motifs géométriques utilisés sur les deux groupes d'objets sont aussi très différents ; sur les tambours, nous trouvons des méandres rectilignes, des spirales continues, un remplissage de points et de cercles ; sur les urnes, au contraire, nous voyons de grands crochets en J opposés et des motifs de vannerie et de « briques ». Les quelques animaux - cerfs, oiseaux et éléphants des urnes de Kandal et de Madura - sont représentés de manière très différente des oiseaux, éléphants et cerfs sur les rares tambours qui en sont ornés.

Groslier[28] a reconnu que les trois urnes alors mises à jour n'appartenaient pas *stricto sensu* à la culture de Dông son du nord du Viêt-nam et les a attribué à une « culture de Dông son méridionale ». Ceci impliquait, mais sans l'énoncer clairement, qu'elles avaient été produites sur le continent. Malleret[29] était moins sûr de leur provenance et les compara pour la plupart à des objets indonésiens. Il admit cependant que si les cervidés des urnes de Kandal et de Madura étaient supposés représenter un *cervus eldi,* alors ces deux pièces au moins devaient avoir été fondues sur le continent, étant donné que cette espèce n'est pas présente en Insulinde. On pourrait cependant avoir trouvé des éléphants, tant à Sumatra et Kalimantan que sur le continent.

Sumatra est la seule île de l'Insulinde dont on soit sûr que deux urnes y furent produites, retrouvées à une distance relativement faible l'une de l'autre. Donc, si l'on recherche une origine pour les urnes de Kerinci, de Lampung, de « Frederick Schulz » et de « Nancy Wiener », Sumatra pourrait se porter candidate. Mais étant donné la diversité de leurs formes et de leur décor, il me semble cependant improbable que tous ces récipients aient été fabriqués en un seul endroit. Mais nous devons aussi reconnaître que les auteurs de ces urnes étaient en relation avec quelques autres artisans dont ils partageaient certains concepts et valeurs, et qu'ils travaillaient dans la même tradition technique et iconographique pour atteindre des buts identiques. A cet égard, les urnes égalent les tambours dôngsoniens, monumentales productions d'une tradition métallurgique sophistiquée, aux détails éminemment divergents, quoique se conformant malgré tout à certaines règles communes de structure et de composition. Il semble raisonnable de penser que ces urnes, en tant que récipients rituels de grand prestige, circulaient par un réseau d'échanges dans le sud et le sud-est de la région, qui complétait et n'empiétait qu'occasionnellement sur l'autre réseau qui faisait passer les tambours dôngsoniens au sud vers l'Indonésie, la Malaisie péninsulaire et la Thaïlande.

Il est hautement probable que ces récipients de métal étaient skeuomorphiques (voir la note 3). Cependant, la position des trois anses me fait penser que les prototypes n'étaient pas tant des nasses de pêcheurs portées sur la hanche que des grandes hottes transportées sur le dos avec des courroies qui passaient sur les épaules par les deux anses supérieures et ensuite autour de la taille par celle du milieu dans le bas, - une version des « sacs à dos » encore couramment utilisés par les montagnards de l'Asie du Sud-Est.

Je prédisais dans mon article de 1992 que bien plus de six urnes avaient été réalisées et que l'on en retrouverait probablement un plus grand nombre. Cela a effectivement été le cas et nous pouvons désormais compter trois urnes supplémentaires - celle de la collection Barbier-Mueller, celle de « Frederick Schulz » et celle de « Nancy Wiener ». Espérons qu'on en retrouvera dans des sites archéologiques que l'on puisse dater, comme des tombes, et entourées d'autres matériaux. Peut-être même que nous retrouverons des fragments de moules, comme ceux des tambours du type de celui dit « de Pejeng », découverts à l'est de Java et à Bali, et alors nous serons en mesure de mieux cerner leur région de fabrication et leur âge. C'est une autre question de savoir si nous découvrirons un jour la fonction précise de ces urnes. On a supposé qu'elles avaient servi d'urnes cinéraires pour certains individus de haut rang[30], mais aucune d'entre elles n'a été retrouvée contenant des cendres ou des os. Je doute personnellement qu'on connaisse jamais la fin spécifique à laquelle on destinait ces magnifiques exemples de l'art préhistorique et métallurgique, bien qu'elles soient clairement davantage que de simples récipients utilitaires servant à stocker et à transporter l'eau et d'autres denrées sèches comme le riz. La fonction précise, symbolique et annonciatrice de ces urnes dépasse toute conjecture vérifiable, comme c'est le cas pour pratiquement toutes les découvertes analogues provenant de sociétés préhistoriques.


Udon Thani urn
Kandal urn
Toba Lake
Kerinci Lake
Kerinci urn
Lampung urn
Madura urn
Celebes Sea
Western New Guinea
Kalimantan
South China Sea
PACIFIC OCEAN
INDIAN OCEAN
N

REMERCIEMENTS

British Academy's Committee for Southeast Asian Studies

British Council

M. Chanchai Supanichvoraparch à Ratchaburi

Mlle Yenchit Sukawasana

Dr. M. von Dewall

BIOGRAPHIE

Ian Glover est professeur retraité d'archéologie de l'Asie du Sud-Est à l'institut d'archéologie de l'University College de Londres. Il a entrepris des fouilles à l'est de Timor, Sulawesi, l'ouest de la Thaïlande et le centre du Vietnam pour mettre à jour des vestiges dans les cavernes du pléistocène tardif, les cimetières de l'âge du Fer et jusqu'à l'apparition de la civilisation de Cham dans le centre du Vietnam. Dans ses intérêts académiques figurent les anciennes technologies du bronze, du fer et du verre ainsi que les effets du commerce inter-régional sur l'évolution culturelle.

BIBLIOGRAPHIE

BOONSONG (Lekagul) et McNEELY (J. A.), *Mammals of Thailand,* Bangkok, Kurushapa, 1977.

BOSCH (F.D.K.), « Een bronzen van het Kerintji », in *Oudheidkundige Verslag* (Bijlage G), p. 65-66, 1922.

GLOVER (I.C.), « Large bronze urns in Southeast Asia : some new finds and a re-appraisal » (1992), in GLOVER, I.C. (éd.) *Southeast Asian Archaeology,* Hull University, Centre archéologique pour le Sud-Est asiatique, p. 209-255, 1990.

GROSLIER (B.), *Indochina,* Archaeologia Mundi, Londres, Frederick Muller, 1966.

HEEKEREN (H.R. van), *The Bronze-Iron Age of Indonesia,* La Haye, M. Nijhoff, 1958.

HOOP (A. J. A. van der), *Catalogus der Praehistorische Verzameling,* Konink, Bataviaasche Genootschap van Kunsten en Wettenschappen, Batavia, A.C. Nix et cie, 1941.

KEMPERS (A. J. A. Bernet), *The Kettledrums of Southeast Asia - a Bronze Age World and its aftermath. Modern Quaternary Research in Southeast Asia,* 10, Rotterdam, Balkema, 1988.

MALLERET (L.), « Objets de bronze communs au Cambodge, à la Malaisie et à l'Indonésie », in *Artibus Asiae* 19, p. 308-327, 1956.

QUEENSLAND ART GALLERY, *Indonesian Gold. Treasures from the National Museum, Jakarta,* Brisbane, 1999.

NOTES

1. On utilisa une photographie de ce récipient pour illustrer la couverture du Muang Boran Journal 16(4) de décembre 1991 ; il y est dit qu'il a été découvert dans la province d'Udon Thani, dans le nord-est de la Thaïlande. Cette version diffère quelque peu de ce que m'a dit M. Chanchai, de Ratchaburi. Cependant, Phu Keo se trouve être à la frontière des provinces de Chaiyapun et d'Udon Thani. Dans Glover (1992), je l'ai décrit en tant qu'« urne de Chaiyapun ».

2. Bosch, 1922.

3. Une œuvre d'art, un objet mobilier peut être anthropomorphe (ayant une forme humaine), thériomorphe (ayant une forme animale), ou skeuomorphe (imitant la forme d'un artefact, comme une chaussure, un chapeau. En grec, *skeuos*, veut dire outil, objet façonné, etc).

4. 1988, p. 302.

5. 1966, p. 33.

6. Voir Glover 1992 pour les détails bibliographiques complets jusqu'à 1990 ; cependant, après la publication de cette article, j'ai entendu dire qu'au moins une autre flasque de bronze de ce type avait été en possession d'un marchand parisien. Je ne possède pas davantage de détails.

7. La face endommagée présentant un assez grand trou dans le quart situé en bas à droite, a été photographiée, puis restaurée pour des raisons de sécurité (consolidation du récipient).

8. en anglais : *chaplet*.

9. Ces informations sont pour l'essentiel tirées du rapport d'examen établi par le Dr. Anna Bennett, de Conservation and Technical Services Ltd, Birbeck College, University of London, rapport n° 91721 du 15 mai 2003. Le Dr Bennett a aussi examiné le tambour dont un détail est reproduit dans la fig. 4.

10. Boonsong et McNeely 1977, p. 674, 688-689.

11. 1992, p. 218.

12. Musée de Phnom Penh, cat. E1111 (inv. no. 4952).

13. 1956.

14. 1956, note 22.

15. 1966, p. 267.

16. ibid., p. 318.

17. Musée National, Jakarta, cat. 6060.

18. Musée National de Jakarta, inv. 1443. (Bosch 1922, p. 65-66). Il a été republié à différentes occasions, et notamment par van der Hoop (1941, p. 251 et pl.74), van Heekeren (1958, p. 34 et pl.8), Malleret (1956, fig. 11-13), Bernet Kempers (1988, p 301-303 et pl.22.11) et Glover (1992).

19. 1958, p. 34.

20. 1988, p. 302.

21. 1956, p. 320.

22. 1956.

23. 1956, note 33.

24. de Malleret 1956, p. 323.

25. 1988, p. 301-303.

26.1956.

27. Musée de Phnom Penh, cat. E 1111 (inv. 4952).

28. 1966.

29. 1956.

30. Queensland Art Gallery, 1999.



Miquel Barceló: **un Dogon aux Baléares**



Jean Paul Barbier-Mueller

Miró portait les cheveux plaqués sur le crâne. Barceló se coiffe avec un pétard. La nature les a tous deux pourvus d'un visage rond, d'un nez pointu, malicieux, d'un aspect de lutin affairé, dénotant un goût sans limite pour ce qui échappe à l'effroyable bienséance, sans s'adonner pour autant à la provocation gratuite **(fig. 1)**.

Le 22 novembre 1992, j'étais tombé par hasard sur une interview télévisée de Miquel. Bien qu'il fût déjà connu comme un jeune peintre voué à un avenir brillant, je ne l'avais jamais rencontré. Et là, soudain, je l'entendis exprimer son admiration pour Elisabeth Schwarzkopf, prononçant cette phrase magnifique : « Elle chante quelque chose comme si elle méritait de le chanter. »



Fig. 1. *Miquel Barceló confectionnant une céramique.* *ArtalMajorque*. Photo Jean-Marie Del Moral.

Il n'y a rien de plus émouvant, à mes yeux, qu'un artiste s'exprimant sur un autre artiste et qui, d'un mot, résume ce dont le critique le plus informé eût fait un long discours.

Le laconisme est si souvent confondu avec les « bons mots », voire avec les maximes, spécialité toute française, que ce jour-là je me sentis envahi par l'envie de serrer le petit homme ébouriffé dans mes bras. Hélas ! il me fallut la réfréner pendant dix longues années, car les vernissages, les réceptions où je l'apercevais ne me donnaient guère l'occasion de me livrer à des effusions qu'une assistance distinguée eût considérées avec perplexité.

Entre temps, Monique, ma femme, l'aventurière de notre couple, s'était liée d'amitié avec lui, avait acquis plusieurs de ses œuvres importantes **(fig. 3,10 et 13)**, au gré de ses incursions à New York, Londres ou Zurich. Elle avait aussi visité sa maison perchée sur la falaise de

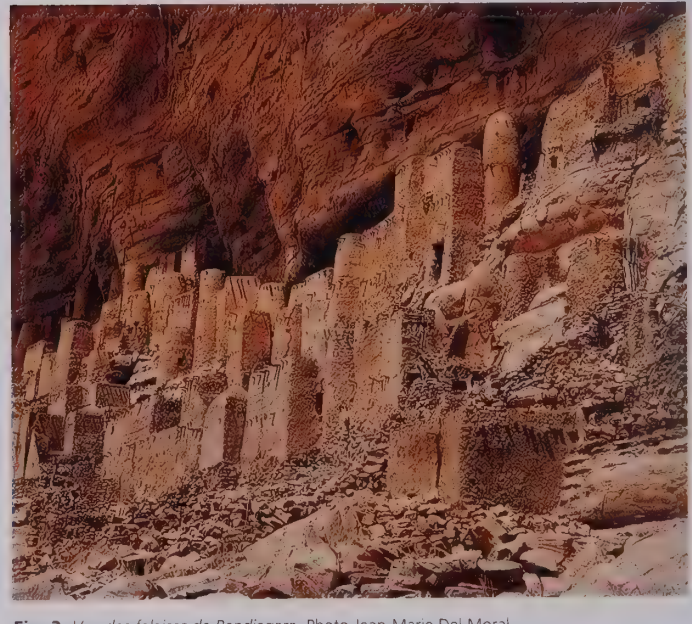


Fig. 2. *Vue des falaises de Bandiagara.* Photo Jean-Marie Del Moral.



Fig. 3. *Ce grand vase en céramique est l'œuvre de Miquel Barceló. Haut. : 115 cm. Diam. : 80 cm.* Collection Monique Barbier-Mueller.



Fig. 4. *L'artiste s'installe régulièrement sur le plateau qui domine les falaises et y travaille pendant plusieurs mois.* Photo Jean-Marie Del Moral.

Bandiagara **(fig. 2 et 4)**, au Mali, où elle se rend souvent, faisant à l'occasion des voyages en pirogue sur le Niger, dormant le soir sur le sable de la rive… (cette seule idée me fait frémir !). Un jour, ses bateliers, voulant faire bouillir de l'eau, mirent le feu au canot où elle était assise en compagnie de Simon de Pury. A quelques encablures, un couple de crocodiles regardaient la scène avec une gourmandise non dissimulée. Simon éteignit l'incendie et les sauriens dépités partirent à la recherche d'un autre déjeuner. Vous aurez compris qu'au Mali, tout peut arriver, même qu'un artiste catalan **(fig. 5 et 6)** élise domicile au bord d'un à-pic de quatre cents mètres et que ses enfants jouent devant la case, à deux pas du gouffre, sans qu'il s'inquiète le moins du monde.

Comme tous les farfadets, Miquel possède le don de se transporter d'un lieu à un autre lieu en un clin d'œil. Le traquer relève de la prouesse cynégétique ; le débusquer, d'une intuition d'essence surnaturelle. Comment visiter son lieu de travail, comment le voir en tête à tête ? En passant, on peut signaler qu'il a trois ateliers : un à Majorque, sa patrie ; un à Paris **(fig. 7)** et un autre près de Naples, pour la réalisation de grandes céramiques. Sans compter la maison construite pour lui par ses amis les Dogon **(fig. 8)**, sur la plus belle falaise du monde, où il lui est arrivé de séjourner neuf mois d'affilée. Par où commencer ?

« C'est im-pos-sible, me dit Monique. Il produit à une cadence infernale de grandes toiles, de plus petites, des aquarelles pour illustrer des livres, des céramiques énormes, des bronzes, s'inspirant d'objets trouvés qu'il ne cesse de glaner et qui l'entourent, partout où il se trouve, par monceaux. Non, je ne me mêle pas de t'obtenir un rendez-vous… »

Le mot impossible n'étant, ni helvétique, ni français (qui l'ignore ?), ni dogon, ni catalan, je me sentis piqué au vif et déployai une cohorte de secrétaires spécialisées dans l'organisation de chasses à courre. Je me préparai à prendre l'avion pour Palma de Majorque, pour Bamako ou les îles Bienheureuses s'il le fallait, toutes perspectives qui s'effacèrent quand j'appris la présence de Miquel à Paris, en son atelier de la rue Vieille-du-Temple, à une date où je me trouvais par hasard dans la capitale.

Fig. 6



Fig. 5 et 6. *Le modèle et son peintre en pays dogon au Mali.* Photo Jean-Marie Del Moral.

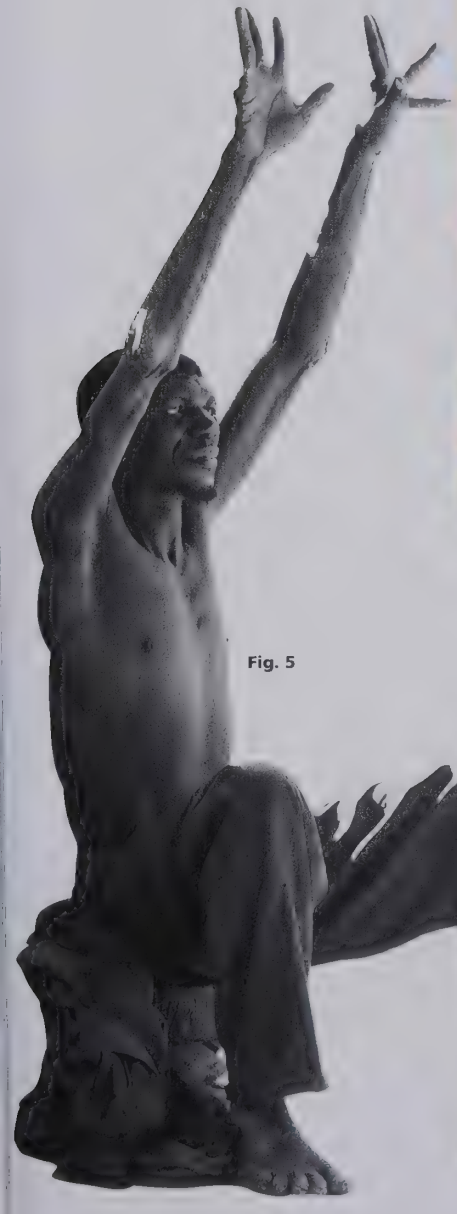


Fig. 5

Fig. 7. *L'atelier parisien de l'artiste.* Photo Jean-Marie Del Moral.

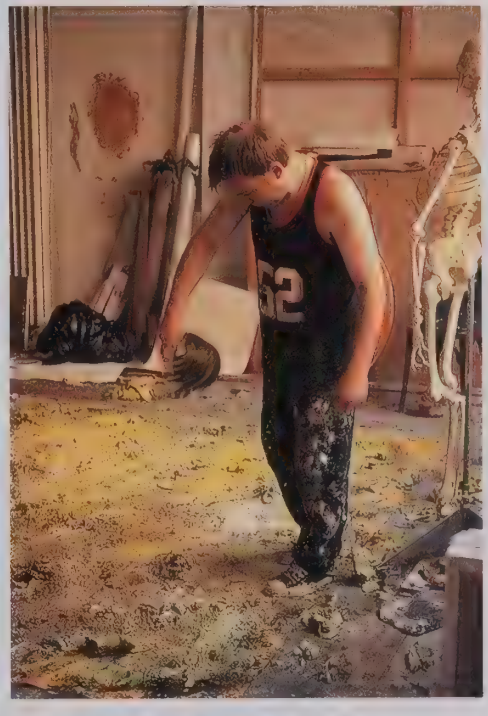




Fig. 8. *Vue de l'entrée de la maison de Miquel Barceló chez les Dogon au Mali.* Photo Jean-Marie Del Moral.



Fig. 9. *Barcelo partage avec son illlustre prédécesseur et compatriote Picasso l'amour des objets accumulés suivant un principe connu de lui seul. Une aquarelle aussi hâtive que bien composée fixe une pause dans ce remue-ménage.* Extrait du livre « Miquel Barceló, Farrutz, 29.3.94 » (Images modernes, Paris, 1999).

Sans la moindre difficulté, un rendez-vous fut fixé pour midi. Je proposai de le faire suivre d'un déjeuner de poisson cru dans mon sushi-bar préféré. Accepté. Les dieux m'étaient favorables.

8 décembre 2002. Midi le juste sonne au moment où je gravis l'escalier conduisant à l'atelier. Je l'imaginais de dimensions modestes, à voir l'immeuble sur cour où il se trouve. Comment eus-je pu deviner que Miquel, peu à peu, faisant preuve d'une patience et d'un sens de la stratégie napoléoniens, est parvenu à annexer les appartements voisins, puis celui de l'étage supérieur, et encore un autre, et encore un… Bref ! les pièces se succèdent, certaines gigantesques, d'autres en mezzanine, bourrées de grandes peintures finies, ou en voie de l'être, au hasard d'un bric à brac inouï –sièges africains, murène séchée, crânes d'hippopotame ou de chimpanzé, squelettes de reptiles, j'en passe. Un chaos que ce créateur réorganise dans tous ces lieux de séjour, tel un Jéhovah allant de la fin aux origines. Partout des tables encombrées de feuilles en papier : projets d'œuvres, projets d'illustrations de livres aussi **(fig. 9)**… Un superbe Dante se prépare et les aquarelles qui en parsèment les trois volumes témoignent de ce sens tragique dont Tristan Tzara affirmait qu'il ne quittait jamais, invisible, une œuvre d'expression, quelle qu'elle soit. Cette remarque s'applique de manière parfaite aux paysages imaginaires de Barceló, lunaires **(fig. 10)**, désertiques, ravagés, interdits à l'homme : « Caveat viator ».

Une assistante m'ouvre la porte. Elle donne accès au bureau d'un homme engagé dans de multiples entreprises. Deux tables à écrire. Une autre table, immense, où sont posés un exemplaire de *l'Enfer,* à peine sorti de presse **(fig. 11a et b)**, des journaux, des piles de lettres. Et, solitaire, un chien en bronze, long de cinq centimètres au plus.



Fig. 10. *La flaque* n° 2, 1989. Acrylique et technique mixte sur toile. 240 x 290 cm. Miquel Barceló. Collection Monique Barbier-Mueller.



Fig. 11a et b. *Extraits du livre « Divina Comedia, Infierno ». Les textes de l'Enfer de Dante Alighieri sont illustrés par Miquel Barceló* (Círculo de Lectores, Barcelóna, 2002).

L'assistante s'est remise à son clavier. A sa gauche, une des dernières, une des grandes toiles peintes à Mallorca, hérissée de stalactites, d'une couleur changeante, indescriptible comme celle du jour s'abîmant dans la mer. Le chien de bronze me tourne le dos. Un chat, un vrai, enroulé sur une chaise, m'examine sans sourire. Bruit de voix. Miquel entre en compagnie de Bernard Picasso, dont l'illustre grand-père est ici une espèce de dieu-lare. Barceló ne dort-il pas en face d'un tableau du maître disparu, peint d'après un autoportrait de Rembrandt âgé ? Les deux vieillards veillent sur sa jeunesse éclatante, insolente. En même temps, ils se surveillent, les siècles qui les séparent se réduisant à une poussière de seconde. N'est-ce pas Miquel lui-même qui disait : « Dans l'histoire de l'art, tout est contemporain. Je dialogue en permanence avec des artistes que j'aime, la peinture que j'aime. Tintoretto, Goya, Picasso sont tous contemporains pour moi ».

Bernard s'en va. Le chien de bronze et le chat enroulé ne bronchent pas. « Veux-je un café ? » « Moi, j'en prends un, dit Barceló en se grattant le crâne. Je n'ai pas eu le temps d'avaler mon petit-déjeuner. Tu es sûr que tu ne veux pas de café ? »

Dans la cuisine, il y a des tableaux posés un peu partout. Dans la pièce suivante aussi. Plus loin, une sorte de haillon est surmonté d'un visage tragique. Souvenir d'un mauvais rêve ? Plus loin encore des vitrines tapissent les murs d'une grande chambre, rachetées après la faillite d'un commerçant : chapelier, gantier, vendeur de porcelaines ? A dresser l'inventaire de leur contenu, Jacques Prévert eût perdu courage. Ossements, cailloux, surtout et quelques appuis-nuque, quelques tabourets africains. Entre deux vitrines, une pieuvre est écartelée sur des baguettes de bois. Brune, rugueuse, sèche, elle imite à la perfection… une œuvre de Barceló. Par terre, un tamanoir empaillé jouxte d'autres tables, sur lesquelles sont éparpillées les aquarelles destinées à illustrer le Paradis et le Purgatoire.

« Peindre pour Dante, ça ne se refuse pas », dit Miquel. Il a pourtant hésité. On lui adresse tant de propositions. D'autres se retrancheraient dans une forteresse à l'abri des importuns, des mangeurs de minutes. Lui, non. Il virevolte et se raconte. Dans quelques jours, il s'envole pour Naples. Dans une ancienne fabrique de Vietri, il va réaliser des céramiques. Des parois de terre-cuite de grandes dimensions, véritables tableaux d'argile où l'on retrouvera sans doute les cratères, les fissures, les crevasses de ses toiles, identiques à celles du sol malien, qui lui rappelle les paysages de Majorque.



Fig. 11b.

Miquel, peintre si proche de la terre, a appris des Dogon à récolter la glaise, à l'affiner, à la pétrir longuement, à lui ajouter des dégraissants comme la bouse de vache ou la poudre de tessons de céramique pilés, afin que le pichet, la sculpture ne se fendent pas lors de la cuisson.

Faute d'un four de grandes dimensions, il n'a pu réaliser au Mali que de petits objets. Rentré en Europe, il s'est attelé à la confection de vases **(fig. 3)**, si énormes qu'étant frais, il leur arrivait de s'écrouler sous leur propre poids. Certains furent moulés sur des corps humains. D'autres ne furent jamais cuits : triturés, noués, ils furent moulés et coulés en bronze.



Fig. 12. *Chez Barceló, l'anti-Baudelaire, tout est absence de luxe, de calme, mais non de voluptés, qui sont ailleurs. Coin d'atelier en pays dogon au Mali.* Photo Jean-Marie Del Moral.



Fig.13. *Détail du tableau* Restaurant chinois avec grenouilles, *huile sur toile, 302 x 197 cm, 1985. Miquel Barceló.* Collection Monique Barbier-Mueller.

L'inventivité déployée par Miquel est ébouriffante, d'autant qu'on peut le croire sur parole : toutes les choses qu'il peint, qu'il sculpte, qu'il transforme sont celles avec lesquelles il vit, qu'il voit bouger, qu'il aime, mange. Dans une grande composition évoquant un repas, il n'hésite pas à incruster deux paires de baguettes chinoises **(fig. 13)**, les *chop sticks* dont il vient de se servir, et non des objets de décoration. A peine a-t-il acquis la maîtrise d'une nouvelle forme d'expression qu'il l'abandonne et en essaye une autre. C'est à dessein que je dis « essaye » et non « invente ». Il y a une suite logique dans le déroulement de l'œuvre du Majorquin. Vieille histoire que cette façon d'abandonner ce à quoi le public commence à s'habituer, pour lui jeter au visage une nouveauté indigeste. Gertrude Stein, scandalisée par les *Demoiselles d'Avignon,* ne fut pas la première à faire cette douloureuse expérience, et elle ne sera pas la dernière…

Picasso-Rembrandt doit sourire entre ses rides, quand il regarde dormir le trublion, lui qui disait « la réussite est le résultat des trouvailles refusées, car autrement on devient son propre amateur. »




Miró Primitif
Rémi Labrisson

« Montroig, c'est le choc préliminaire, primitif, où je reviens toujours »[1]. Joan Miró n'a pas eu besoin d'entrer en contact avec le monde de l'art parisien ni même vraiment de visiter les musées de Barcelone, leurs fresques romanes et leurs vestiges préhistoriques, pour que l'idée primitive prenne corps en lui de manière extraordinairement vive, puis ne l'abandonne plus. C'est dans les champs pierreux de sa terre de Montroig, plus au fond, que cette conscience s'est d'abord formée, vérifiant dans la solitude ce qu'il allait plus tard lire sous la plume d'André Breton : « Nul de ceux qui ont vécu passagèrement pour autre chose que la vie, la vie admise, et qui ont éprouvé l'exaltation dont ce sentiment s'accompagne, ne peut ensuite y renoncer si aisément »[2]. A Montroig, pour Miró, la vie n'était pas « la vie admise » : elle se déployait simultanément originelle et mythique, réelle parce que primitive, primitive parce que réelle. Donc, tout naturellement, c'est en travaillant là, à l'aube de sa vie d'artiste, vers 1917-1918, que le mot « primitivisme » lui est venu pour s'assurer du sens qu'il voulait que prît sa démarche : dans ses lettres, il associe « le primitivisme de ce peuple admirable » et son propre « recueillement spirituel »[3], ou remarque aussi que les véritables « choses divines » - un brin d'herbe, un caillou, le tout dans le presque rien -, seuls « les primitifs et les Japonais » ne les ont pas négligées[4]. Ses paysages, alors, s'acheminent vers une exaltation extatique du détail qui, loin de tout souci virtuose, vise avant tout à rejoindre, en la fixant, la force sourde du tout de la vie, cette force évidemment et terriblement sacrée que semble incarner, au terme du processus, le tout petit génie nouveau né, étrange et minuscule, partagé entre le jour et la nuit dans sa position totémique, qui veille imperceptiblement au creux de *La Ferme*, le grand tableau de 1921-1922 par lequel le jeune peintre s'est affirmé **(fig. 1).**

C'est pourquoi, au même moment, à Paris, sa rencontre avec le puissant mouvement de découverte des arts africains et océaniens, alors à son apogée et fort de longues années, déjà, d'investigations sur tous les plans, cette rencontre ne saurait être comprise sur un plan simplement formel. Si Miró a si singulièrement assimilé le vaste ensemble de formes qui s'est alors - et soudain - déroulé devant lui, c'est que de plus lointaines et solitaires intuitions s'y sont aussitôt enlacées, lui donnant sens. Tout, il est vrai, était prêt pour le stimuler : Miró est



Fig. 1.

Pages de titre : *Détail d'un tableau de Miró, 1927.* Collection Monique Barbier-Mueller.

Fig. 1. *Joan Miró,* La Ferme, *1921-1922, huile sur toile, 132 x 147 cm.* Washington, National Gallery of Art.

Fig. 2. *Joan Miró,* Le Piège, *1924, huile et fusain sur toile, 92 x 73 cm. Coll. part.*

Fig. 3. *Nord de la Nouvelle-Irlande,* Uli, *bois, nacre, opercule de turbot, pigments rouge, noir et blanc, hauteur 125 cm.* Paris, Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, anc. collection André Breton. Don d'André Breton.

arrivé à Paris au moment où, dans les galeries, dans les revues, chez les collectionneurs, l'articulation entre les arts dits primitifs et l'art moderne battait son plein, pour le meilleur et parfois pour le pire. Dans le sillage de la fête nègre organisée par Paul Guillaume en juin 1919 au théâtre des Champs-Élysées, l'art africain s'intégrait un peu trop bien aux salons à la mode de l'art déco, et les spéculations financières, aussi bien, commençaient à lui faire cortège, tandis que, dans des régions plus reculées mais combien plus justes et signifiantes de l'esprit du temps, s'affûtaient le regard et la pensée : à l'Institut d'ethnologie fondé par Marcel Mauss, Lucien Lévy-Bruhl et Paul Rivet à la fin de l'année 1925, les jalons d'une approche entièrement neuve des sociétés et de leurs fondements étaient posés ; des esprits proches du surréalisme - Michel Leiris, Georges-Henri Rivière, et plus tard Georges Bataille, Patrick Waldberg, Roger Caillois - assistaient plus ou moins épisodiquement aux séances et y trouvaient un horizon qui, souvent, allait faire basculer leur existence[5]. Au cœur même des cercles surréalistes, l'intérêt pour - à travers les formes et au-delà d'elles - la puissance signifiante des œuvres primitives était évidemment prodigieux : rien n'en témoigne mieux, peut-être, que les centaines d'objets finalement dispersés par André Breton et Paul Eluard lors des ventes qu'ils ont organisées en juillet 1931, non sans succès, pour survivre[6].

Lorsqu'il commence à travailler au 45 de la rue Blomet, à côté de l'atelier d'André Masson, en 1921, Miró gravite donc presque immédiatement avec un groupe dont les connaissances et les désirs, en ces domaines, sont des plus aigus. Outre Leiris et Masson lui-même, il faut sans doute situer au tout premier plan les figures de Roland Tual et de Jacques Viot. Le premier rassemblait alors une collection (pour la disperser finalement en février 1930), dont l'influence, sinon directe, du moins d'esprit, est frappante et très précoce sur le travail du jeune peintre catalan. Un exemple de ce type de rencontres pouvait apparaître récemment, et non sans émotion, aux yeux du visiteur du reliquat des collections d'André Breton, dispersé, lui, à Paris au mois d'avril 2003[7] : là coexistaient *Le Piège* **(fig. 2)**, une toile acquise par Breton dès les premières semaines de sa rencontre avec Miró, au printemps 1925, et reproduite dans *La Révolution surréaliste* en octobre de la même année[8], et un grand *Uli* de Nouvelle-Irlande **(fig. 3)**, vendu avec le reste de sa collection par Roland Tual en 1930[9], mais



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.

que Breton, hanté par lui, n'avait pu acquérir que lors d'une seconde vente en 1964, deux ans avant sa propre mort. Au plus profond, c'est-à-dire hors des voies de l'imitation plate, tout contribue à resserrer le dialogue entre ces deux œuvres : la puissante assise des jambes-racines épaisses et courtes, la force cosmique de la double sexualité masculine - avec l'érection géométrique et agressive du sexe - et féminine - les seins de la statue *uli* et leur écho dans les feuilles qui poussent au tronc de l'arbre humain de Miró -, enfin l'éclat figeant du regard, renforcé chez Miró par son caractère solaire et cyclopéen.

D'égale importance, si ce n'est plus, a dû être pour Miró la fréquentation de Jacques Viot[10] auquel, en dépit de nombreuses vicissitudes, l'artiste a toujours su gré de l'avoir présenté à Pierre Loeb et d'avoir organisé sa première exposition, en juin 1925, avec l'appui de tout le groupe surréaliste. Quelques années plus tard, en 1929, Viot ramenait à Paris, pour Pierre Loeb devenu le marchand attitré de Miró, entre autres trésors les extraordinaires sculptures du lac Sentani **(fig. 4)**, en Nouvelle-Guinée[11], dont l'humanité à la fois inquiétante et tendre,

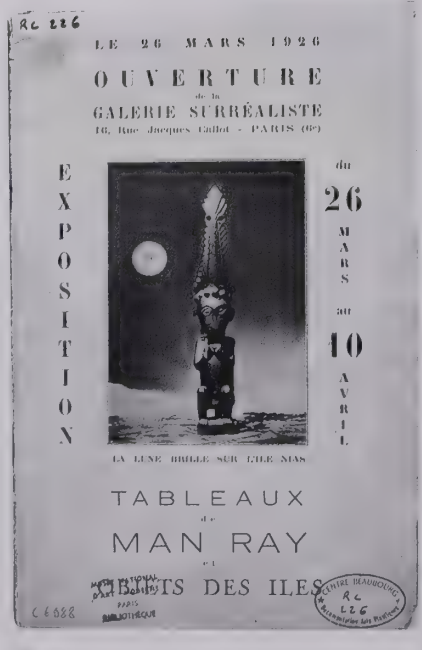


Fig. 5.



Fig. 6.

fragile et souveraine, veinée dans le bois par le sacré de la vie même, semblait répondre aux plus intimes inclinations de ceux qui, dans ces mêmes années, rapprochaient aussi les tableaux de Man Ray et les « objets des îles ». C'était en mars 1926, pour l'exposition d'ouverture de la galerie surréaliste dirigée par Roland Tual, et, de même qu'à cette occasion, Man Ray avait photographié une statuette de l'île de Nias appartenant à André Breton en surimpression sur un paysage lunaire **(fig. 5)**[12]. C'est encore un masque de même origine, sept ans plus tard, qui allait être la première reproduction du premier numéro de la revue *Minotaure*, sous l'égide de Breton et de Georges Bataille, avec cette légende : « un visage dans l'herbe », accompagnée d'un poème de Paul Eluard **(fig. 6)**[13].

Dans ce milieu, les préférences de Miró, fidèles échos, en cela, de celles du groupe surréaliste, vont aux arts de l'Océanie et, à un moindre degré, des Amériques. Un grand masque à double tête du golfe de Papouasie **(fig. 7)**, par exemple, lui appartenait en 1930, lorsqu'il l'a prêté pour la fameuse *Exposition d'art africain et d'art océanien*

Fig. 4. *Nouvelle-Guinée hollandaise, lac Sentani,* « Le Lys », *double statue (homme et femme).* Canberra, Australian National Gallery.

Fig. 5. *Man Ray,* La Lune se lève sur l'île de Nias, *photographie de couverture pour le catalogue de l'exposition* Tableaux de Man Ray et objets des îles, Paris, galerie surréaliste, *1926. La statuette niassienne est aujourd'hui exposée au Louvre, Pavillon des Sessions.*

Fig. 6. Un visage dans l'herbe, *masque de l'île de Nias (feuilles de palmier séchées, 24 x 24 cm).* Bâle, Museum für Völkerkunde.

Fig. 7. *Iles Bismarck, masque de danseur (dans le jardin de Miró à Palma de Majorque, vers 1960).* Coll. part. Anc. coll. Joan Miró.



Fig. 7.

organisée par Tristan Tzara, Pierre Loeb et Charles Ratton à la galerie Pigalle[14] ; l'objet, avec la grandiose, mais douce démultiplication de ses faces où les traits humains se métamorphosent et se solennisent dans les formes d'une nature mythique, évoque immanquablement la singulière et stellaire mise en scène par laquelle, en juin 1926, au numéro 7 de *La Révolution surréaliste*, cinq masques de Nouvelle-Bretagne, les yeux écarquillés, avaient été réunis en une « scène rituelle » sur un fond de montagnes cosmiques et cartonnées **(fig. 8)**[15]. Signe de tant d'affinités, le grand masque de Miró lui tenait assez à cœur pour l'accompagner tout au long de sa vie, puisqu'on le retrouve, trente ans plus tard, sur des photographies de son jardin à Palma de Majorque[16] . Nombreux sont par ailleurs les visiteurs de ce même atelier, dans les dernières années de la vie de Miró, à avoir remarqué, comme Gaétan Picon en 1976, « les reproductions sur les murs : art primitif catalan, art océanien, africain, maya - nul exemple des arts de l'individu »[17], signifiant par là à quel point furent constants le regard et l'amour de l'artiste pour ces points à la fois d'origine et d'ancrage.

De cela, il serait pourtant vain, sauf exceptions, d'inférer une relation formelle d'identité, ou même d'analogie précise, entre l'œuvre de Miró et les objets africains ou océaniens. Si une influence devait se marquer de cette manière directe, ce serait plus souvent, à vrai dire, avec les formes préhistoriques alors présentées, publiées (sous forme de relevés le plus souvent) et analysées en nombre de plus en plus grand. Les années 20 sont l'époque où s'ouvrent de nouvelles salles préhistoriques au musée de Saint-Germain-en-Laye, où Lévy-Bruhl publie ses grandes synthèses sur la mentalité primitive[18], où l'abbé Breuil multiplie et diffuse plus largement ses études de gravures et de peintures rupestres **(fig. 10)**[19], et où Georges-Henri Luquet développe l'hypothèse d'une identité entre les dessins d'enfant **(fig. 9)** et les

Fig. 8. « Scène rituelle », La Révolution surréaliste, *Paris, 15 juin 1926, n° 7, p. 16.*

Fig. 9. *Marcel Griaule, relevés de graffitis d'enfants abyssins dans des églises du Godjam, repr. in* Documents, *Paris, 1930, n° 7, p. 395.*



Fig. 8.

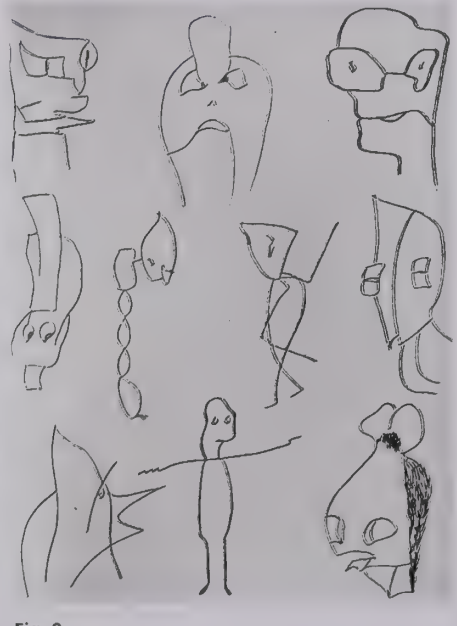


Fig. 9.

gravures paléolithiques ou néolithiques[20]. Dans les revues dites d'avant-garde - notamment, dès 1926, dans les *Cahiers d'art* de Christian Zervos (dont les faveurs sont progressivement acquises à Miró à partir de 1930) et en 1929-1930 dans *Documents* de Georges Bataille -, de nombreux et précieux articles proposent à l'imagination de l'artiste des modèles capables de nourrir son intuition de la force enracinée des origines[21]. On les retrouve, là encore infiniment transformés mais néanmoins récurrents, comme un fil conducteur, dans maints tableaux où des silhouettes se profilent et semblent appelées à condenser une sorte de signification magique : celle du laboureur et de son bovidé majestueux au fond de *La Terre labourée* de 1923-1924 **(fig. 11)**, les

Fig. 10. *Abbé Breuil, relevés de peintures rupestres à Albacete et à Teruel (Espagne), 1908-1910, repr.* in Cahiers d'art, *Paris, 1930, n° 3, p. 137.*

Fig. 11. *Joan Miró,* La Terre labourée, *1923-1924, huile sur toile, 66 x 94 cm. New York,* Guggenheim Museum of Art.



Fig. 10.



Fig. 11.

deux petites figures au balancier de la mère de *Maternité* **(fig. 12)** de 1924 (la première toile de Miró à être reproduite, en juillet 1925, dans *La Révolution surréaliste*[22], alors acquise par Breton auprès de Jacques Viot), les étranges ossifications rupestres des peintures d'après collages de 1933 **(fig. 13)**, etc. Les graffitis (superposés ou juxtaposés) **(fig. 14)**, les empreintes directes de mains (dont une première occurrence apparaît dans l'œuvre de Miró dès 1935 et qui réapparaissent, sur un mode symphonique, dans de grands panneaux tardifs **(fig. 15)**) ou les presque innombrables figures sorcières, indécidées entre l'homme et l'animal, sont autant de lignes rattachant Miró à cette veine préhistorique que tous les commentateurs, ou presque, ont du reste mise en valeur dès les premiers moments, aidés en cela par les déclarations provocantes du peintre affirmant par exemple en 1928 que « la peinture est en décadence depuis l'âge des cavernes »[23].

Au nombre de ces déclarations provocantes figure en outre celle que l'on désigne aujourd'hui sous l'expression « d'assassinat de la peinture ». Sa formulation par Miró lui-même a été progressive[24], s'étendant de 1923, lorsqu'il écrit à son ami Ràfols qu'il veut inclure des « choses étrangères à la peinture » dans des œuvres qui soient « incompréhensibles et répulsives comme des fœtus »[25], jusqu'au début des années 30, la période, autrement dit, où il a déployé presque l'intégralité des principes et même des formes autour desquels son œuvre entière va continuer à graviter jusqu'à sa mort. « Je veux détruire, détruire tout ce qui existe en peinture. J'éprouve un mépris profond pour la peinture, seul l'esprit pur m'intéresse. (...) Je ne m'intéresse à aucune école, à aucun artiste. Aucun. Seul l'art anonyme m'intéresse, celui qui surgit de la masse inconsciente. Je peins comme si je marchais dans la rue », déclare-t-il par exemple à un journal madrilène en 1931[26]. Sans détailler, ce qui demanderait de longues pages, les formes précises qu'a prises cette position obstinée et féconde de destruction, pendant une dizaine d'années, il est possible d'en résumer les dimensions intellectuelles. Elle est en premier lieu mue par une intense pulsion de rivalité mimétique avec l'art de son temps, et en particulier avec les



Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14.

Fig. 12. *Joan Miró,* Maternité, *1924, huile sur toile, 92 x 73 cm.* Edimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art.

Fig. 13. *Joan Miró,* Peinture, *1933, huile sur toile, 174 x 196 cm.* New York, The Museum of Modern Art.

Fig. 14. *Joan Miró,* Formes sur fond noir, *7 mai 1935, huile sur carton.* Coll. Maeght.

proches rivaux que sont les cubistes et les puristes (tout autant inspirés, mais sur un plan avant tout formel, par les arts dits primitifs) : on a montré comment la *Danseuse espagnole* ou *le Portrait de Mme K.* **(fig. 16)**, par exemple, en 1924, apparaissaient comme des machines de guerre contre ces esthétiques contemporaines[27]. Par ailleurs, trouer les toiles, les graffiter, les tacher **(fig.17)**, mettre enfin « la peinture au défi »[28] en la remplaçant par des assemblages violents de papiers autant déchirés que découpés, et cela sur le fond d'une splendeur toujours suggérée, d'une infinie délicatesse rehaussée par la violence comme folle qui la signale au moment précis où elle la blesse, toute cette entreprise est aussi un assaut contre les principes fondamentaux de l'échange moderne, contre le marché de l'art en particulier, et sa volonté de séparer les œuvres de la vie en les identifiant à des objets finis. Au contraire, l'assassinat de la peinture procède du désir que les choses s'établissent, sur un plan symbolique profond, en continuité avec la vie ; il s'agissait, comme Miró le dira beaucoup plus tard, d'un « crime positif » « pour que renaisse une autre peinture, plus pure, plus authentique »[29], pour rester fidèle, sur un plan délibérément magique, à cette « vie secrète beaucoup plus intense que certains humains », qui, pourvu qu'on les regardât avec le respect originel qu'elles réclament, revêtait à ses yeux les choses du monde d'une « grandiose » aura[30].

Cette attitude a un modèle : celui des *potlatch* de destruction dans les sociétés indiennes de Colombie britannique, tels qu'ils avaient été interprétés par Marcel Mauss dans son *Essai sur le don* de 1923-1924[31]. Là était analysé, en termes inspirés, le « phénomène social total » de ces puissantes cérémonies où « les choses elles-mêmes avaient une personnalité et une vertu » et méritaient donc, face aux autres familles assemblées, d'être soit données soit somptueusement détruites en signe de gloire[32]. « Tuer la richesse », comme disent les Haidas selon Mauss[33], et en particulier ces plaques de cuivre ouvragées qui en constituent le parangon et que nous appellerions des œuvres d'art, c'était s'assurer, aux yeux des rivaux comme au regard des esprits et

Fig. 15.



Fig. 15. *Joan Miró,* Mains s'envolant vers les constellations, *1974, huile sur toile, 260,5 x 681 cm.* Barcelone, Fondation Joan Miró.

Fig. 16. *Joan Miró,* Portrait de Mme K., *1924, huile et fusain sur toile, 116 x 89 cm.* Coll. part.

Fig. 17. *Joan Miró,* Peinture (Tête), *1930, huile et fusain sur toile, 230 x 165 cm.* Grenoble, musée des beaux-arts.

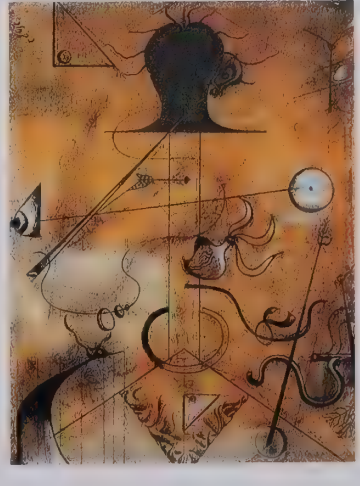


Fig. 16.

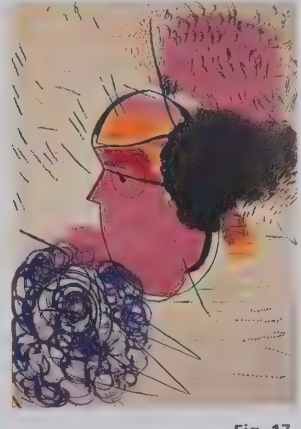


Fig. 17.



Fig. 18

des dieux, une puissance merveilleuse où venaient coaguler tout le sens, toute la force du groupe humain qui en bénéficiait. « C'est, comme l'écrit cette fois Miró dans ses carnets en 1942, d'une somme de destructions que sort quelque chose de fort »[34]. D'où, aussi bien, ce « sentiment de supériorité aristocratique », entrelacé à l'agressivité, qui, disait-il, l'animait lui aussi au moment où il était plus que jamais pénétré de « mépris » pour sa propre œuvre[35]. Et l'on songe à sa fierté étrange, en effet, relevée par tous les témoins[36], lorsque, silencieux et trop impeccablement vêtu, les yeux extraordinairement ouverts, le visage traversé de son sourire énigmatique, il arpentait le sol de ses galeries au moment des premiers vernissages.

Aujourd'hui critiquées, ou du moins complexifiées, les descriptions et les analyses de Mauss, où tous s'accordent à voir son chef-d'œuvre, ont eu très vite une influence extraordinaire, et notamment dans les cercles avancés de la pensée à Paris. Par Alfred Métraux qui était un des plus proches disciples de Mauss en même temps qu'il gardait des liens étroits d'amitié avec Georges Bataille, connu à l'École des Chartes[37], ce dernier a très tôt connu la pensée du grand sociologue, n'a jamais cessé de l'admirer et a même publié de lui, dans *Documents*, un court texte de soutien à Picasso[38]. Surtout, à travers

Fig. 19.



Marcel Griaule et Michel Leiris, le savant a directement inspiré l'expédition Dakar-Djibouti, entre 1931 et 1933, dont on sait à quel point elle s'est inscrite dans le sillage des cercles surréalistes et batailliens[39]. Au musée d'ethnographie du Trocadéro, par ailleurs, Paul Rivet, nommé directeur en 1928, proche lui aussi de Mauss et de surcroît américaniste, a relayé ses analyses par la réflexion muséologique et la constitution des collections[40]. Il a notamment obtenu, à la fin de l'année 1929, le don par le Canadian National Railways du premier mât totémique de Colombie britannique **(fig. 18)** à entrer dans les collections françaises, événement marqué par des publications[41] et par une cérémonie de danse indienne à laquelle Miró a participé, aux côtés d'André Masson, de Robert Desnos, de Roger Vitrac, etc., mais aussi de Marcel Mauss : « Un *potlatch* au musée du Trocadéro » titrait à cette occasion *Paris-Midi*, dans sa livraison du 15 mars 1930[42].

Assurément, il ne s'agit pas de faire par là de Miró un élève assidu des leçons de l'Institut d'ethnologie, de l'École pratique des hautes études ou du Collège de France, ni, *a fortiori*, un lecteur de *L'Année sociologique*. L'impact de ces théories était général, c'était celui d'un milieu fiévreux et passionné, où des mondes se dévoilaient et donnaient des raisons d'espérer. Mauss lui-même, à la fin de son *Essai*, suggérait ce

Fig. 18. *Mât totémique, Colombie britannique.* Paris, Musée du quai Branly *(don au* musée de l'Homme *en décembre 1929 par le* Canadian National Railways*).*

Fig. 19. *Joan Miró,* Carnaval d'Arlequin, *1924-1925, huile sur toile, 66 x 93 cm.* Buffalo, Albright Knox Art Gallery.

Fig. 20. *Joan Miró,* Femme et oiseau, *1981-1982, ciment et céramique, hauteur 22 m.* Barcelone, parc Joan.



Fig. 20.

lien avec le présent en appelant de ses vœux la marginalisation de notre « morale de marchands », la critique « de l'acte brutal de la vente » (notamment lorsqu'il s'agissait « d'œuvres d'art originales ») et le retour à « des mœurs de dépense noble »[43]. Il n'y a guère de doutes que, entre objets et idées ardemment discutées, le jeune peintre catalan a vu alors monter en lui la certitude que ses intuitions intimes de Montroig étaient susceptibles d'avoir un « sens social total », de faire virer sur son aire la civilisation occidentale moderne et, en un mot qui est le sien (à propos du *Carnaval d'Arlequin* de 1924-1925 **(fig. 19)**, « d'approfondir le côté magique des choses »[44]. Jamais ces convictions ne se sont effacées ni même nuancées. Après 1945, notamment, lorsqu'il a commencé à se vouer à la céramique, ce qu'il voulait, c'était « faire des céramiques qu'on puisse se jeter à la figure »[45]; quant à sa dernière œuvre monumentale dans cette technique, *Femme et oiseau* de 1981-1982 **(fig. 20)**, c'est un gigantesque totem phallique comme allégé de son pouvoir d'inquiétante étrangeté par l'allant céleste de la couleur.

Et malgré cela, ne faut-il pas voir aussi, noué à cette conviction intime de la vérité de la vie magique à laquelle, une fois goûtée, on « ne peut renoncer si aisément », un renoncement tout de même, ou du moins un enfermement rêveur, que ne voile pas suffisamment l'emballement panique de la création dans les dernières décennies de la vie de l'artiste, comme si, la fête désertée par les convives dans l'obscurité, le maître du *potlatch* avait d'abord voulu faire monter les enchères en déployant la masse un peu hagarde de ses trop nombreuses images, puis, non sans mélancolie fuyante, avait demandé à ces images mêmes de remplacer fantasmagoriquement les convives pour jouer le grand jeu hélas privé de vrai joueur, devant la foule mondiale mais stérile des spectateurs toujours plus inutilement accumulés ?

BIOGRAPHIE

Rémi Labrusse est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université d'Amiens. Ses recherches ont porté notamment sur l'œuvre de Matisse et sur la réception des arts islamiques et des arts de l'Antiquité orientale en Europe au début du XX^e siècle. Il a publié notamment Matisse. La condition de l'image *(1999), et a contribué à l'organisation de plusieurs expositions consacrées à cet artiste (Rome, Musei Capitolini, 1997 ; Paris, Institut du monde arabe, 1999 ; Paris, Musée national d'art moderne, 2002 ; Taipei, Musée national d'histoire, 2002). Il collabore actuellement à la préparation d'une exposition consacrée à Miró au Musée national d'art moderne à Paris, prévue pour le printemps 2004. Il est aussi l'auteur de* Miró. Un feu dans les ruines, *Paris, Hazan, 2004.*

BIBLIOGRAPHIE

Allain (Patrice), « Jacques Viot. Du rêve surréaliste aux rives du Pacifique : l'art des découvertes » in *Le Rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme,* Nantes / Paris, musée des beaux-arts / Réunion des musées nationaux, 1994, p. 297-323.

Aragon (Louis), Les Collages, Paris, Hermann, 1965.

Breton (André), « Le surréalisme et la peinture » *in La Révolution surréaliste,* n° 7, Paris, 1926.

Chapmann (Anne), *Mâts totémiques de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord,* Paris, Catalogue du musée de l'Homme, 1965.

Combalia (Victoria), « Viot et Miró » in *Le Rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme,* Nantes / Paris, musée des beaux-arts / Réunion des musées nationaux, 1994, p. 325-339.

Erben (Walter), *Joan Miró,* Monte Carlo / Munich, A. Sauret / Prestel Verlag, 1960.

Fournier (Marcel), *Marcel Mauss,* Paris, Fayard, 1994.

Green (Christopher), « Joan Miró, 1923-1933 : le premier et dernier peintre » *in Miró 1893-1993,* Barcelone, Fondacio Joan Miró, 1993, p. 49-82.

Lévy-Bruhl (Lucien), *La Mentalité primitive,* Paris, Alcan, 1922.

_____, *L'Ame primitive,* Paris, Alcan, 1927.

_____, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures,* Paris, Alcan, 1928.

Mauss (Marcel), « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques » in *L'Année sociologique,* Paris, 1923-1924.

Miró (Joan), *Carnets catalans. Dessins et textes catalans,* Genève, Skira, 1976.

_____, *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard,* Paris, Seuil, 1977.

_____, Ecrits et entretiens, Paris, Daniel Lelong, 1995.

Révolution surréaliste (la), N° 1 à 12 (collection complète), Paris, J.-M. Place, 1975 (réédition).

Rubin (William), « *Primitivism* » *in 20th Century Art. Affinity of Tribal and the Modern,* New York, The Museum of Modern Art, 1985.

Stich (Sidra), *Joan Miro : The Development of a Sign Language,* Saint Louis, Washington University Gallery of Art, 1980.

Thévoz (Michel), « L'Art du ruisseau » in *Regards sur Minotaure, la revue à tête de bête,* Genève, musée d'art et d'histoire, 1987, p. 187.

NOTES

1. Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard,* Paris, Seuil, 1977, p. 36.

2. André Breton, « Le Surréalisme et la peinture » in *La Révolution surréaliste,* n° 7 Paris, 15 juin 1926, p. 5.

3. Joan Miró, lettre à E. C. Ricart, Montroig, août 1917, in *Écrits et entretiens,* Margit Rowell éd., Paris, Daniel Lelong, 1995, p. 59.

4. Joan Miró, lettre à J. F. Ràfols, Montroig, 11 août 1918, ibid., p. 67. Comme le précise Margit Rowell, l'allusion aux « primitifs » peut à bon droit être reliée à la peinture romane catalane, même si l'installation des fresques d'églises romanes au Musée d'art et d'archéologie de Barcelone n'a pas eu lieu avant la fin de l'année 1923 (voir Xavier Barral i Altet, *El Palau Nacional. Crònica gràfica,* Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, p. 16 et p. 50).

5. Voir Marcel Fournier, *Marcel Mauss,* Paris, Fayard, 1994, p. 503 sqq.

6. *Collection André Breton et Paul Eluard,* Paris, Hôtel Drouot, Bellier, 2-3 juillet 1931.

7. *André Breton.* 42, rue Fontaine, Paris, Hôtel Drouot, Calmels et Cohen, 15-17 avril 2003. Je remercie Agnès de la Beaumelle de m'avoir suggéré ce rapprochement.

8. *La Révolution surréaliste,* Paris, 15 octobre 1925, n° 5, p. 25.

9. *Arts primitifs. Océanie Afrique - Amérique [...] appartenant I° à Monsieur R. T..., II° à deux amateurs,* Paris, Hôtel Drouot, F. Lair Dubreuil et André Portier, 9-11 février 1930, n° 33.

10. Sur Jacques Viot, voir Patrice Allain, « Jacques Viot. Du rêve surréaliste aux rives du Pacifique : l'art des découvertes », et Victoria Combalia, « Viot et Miró », in *Le Rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme,* Nantes, musée des beaux-arts, et Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, respectivement, p. 297-323 et p. 325-339.

11. Jacques Viot, « Reliques de l'âge de pierre. Au lac Sentani », *L'Intransigeant,* lundi 23 janvier 1933 : « (...) je les vis redresser une statue enfouie et qui pleura des larmes en sortant de l'eau. Elle était à la ressemblance de leur âme. Aucune ne m'émeut encore davantage. C'est, taillés dans un même tronc et d'ailleurs sans l'aide d'aucun fer, deux personnages issus d'une même tige, le couple à l'instant de sa création, celui de sa virginité. J'ai compris qu'ils préféraient encore la savoir en mes mains plutôt que dans les eaux de ce lac pollué. J'appelle cette statue : le Lys » ; Philippe Peltier, « From Oceania », in William Rubin éd., *« Primitivism » in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern,* New York, The Museum of Modern Art, 1985, vol. I, p. 110-113 ; Sonia et Albert Loeb éd., *Il y a cent ans... Pierre et Édouard Loeb naissaient le 24 septembre 1897,* Paris, Galerie Albert Loeb, 1997, p. 22-23.

12. *Tableaux de Man Ray et objets des îles,* Paris, galerie surréaliste, 26 mars - 12 avril 1926.

13. *Minotaure,* n° 1, p. 1 ; Michel Thévoz, « L'Art du ruisseau », in Charles Goerg éd., *Regards sur Minotaure, la revue à tête de bête,* Genève, Musée d'art et d'histoire, 1987, p. 187.

14. *Exposition d'art africain et d'art océanien,* Paris, galerie Pigalle, 1930, n° 348.

15. « Scène rituelle », *La Révolution surréaliste,* Paris, 15 juin 1926, n° 7, p. 16.

16. Walter Erben, *Joan Miró,* Monte Carlo, André Sauret, et Munich, Prestel Verlag, 1960, pl. 30. Le masque est aujourd'hui la propriété de la Fondació Pilar i Joan Miró à Palma de Majorque.

17. Joan Miró, *Carnets catalans. Dessins et textes catalans,* Gaëtan Picon éd., Genève, Skira, 1976, vol. 1, p. 129.

18. Lucien Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive,* Paris, Alcan, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1922 ; *L'Âme primitive,* Paris, Alcan, 1927 ; *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures,* Paris, Alcan, 1928 ; etc.

19. Henri Breuil, « L'art oriental d'Espagne », *Cahiers d'art,* Paris, 1930, n° 3, p. 136-138 ; « L'Afrique préhistorique », *Cahiers d'art. L'Afrique par Leo Frobenius et Henri Breuil,* Paris, 1930, n° 8-9, p. 449-500 ; *Les Peintures rupestres schématiques de la Péninsule ibérique,* Paris, Fondation Singer-Polignac, 4 vol., 1933-1935 ; etc.

20. Georges-Henri Luquet, *Les dessins d' un enfant : étude psychologique,* Paris, Alcan, 1913 ; *L'Art et la religion des hommes fossiles,* Paris, Masson, 1926 ; L'Art primitif, Paris, Doin, 1930 ; etc.

21. Sur ces questions, voir Sidra Stich, *Joan Miró : The Development of a Sign Language,* Saint Louis, Washington University Gallery of Art, 1980, p. 8-64.

22. *La Révolution surréaliste,* Paris, 15 juillet 1925, n° 4, p. 4. Ce numéro correspond à la prise de direction de la revue par André Breton.

23. Tériade, « On expose : Joan Miró », *L'Intransigeant,* Paris, 7 mai 1928, p. 4. En 1926, Jean Cassou écrivait dans *Cahiers d'art* : « Nous pourrons aller aussi loin que possible, nous ne dépasserons pas la perfection inscrite dans les grottes d'Altamira et de la Dordogne » (« Peintures des temps préhistoriques », *Cahiers d'art,* Paris, 1926, n° 4, p. 70).

24. Voir Christopher Green, « Joan Miró, 1923-1933 : le premier et le dernier peintre », in *Miró 1893-1993,* Barcelone, Fondació Joan Miró, 1993, p. 49-82.

25. Joan Miró, lettre à J. F. Ràfols, Montroig, 26 septembre 1923, in *Écrits et entretiens,* op. cit., p. 94.

26. Joan Miró, entretien avec Francisco Melgar, Ahora, Madrid, 24 janvier 1931, ibid., p. 127-128.

27. Christopher Green, op. cit., p. 50-53.

28. Louis Aragon, *La Peinture au défi,* Paris, galerie Goemans, 28 mars - 12 avril 1930, repris in Les Collages, Paris, Hermann, 1965, p. 35-71.

29. Joan Miró, entretien avec Lluis Permanyer, *Gaceta ilustrada,* Madrid, 23 avril 1978, in *Écrits et entretiens, op. cit.,* p. 309-310.

30. Joan Miró, entretien avec Yvon Taillandier, *XX^e siècle,* Paris, 15 février 1959, *ibid.,* p. 269.

31. Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques » in *L'Année sociologique,* Paris, 1923-1924, repris in *Sociologie et anthropologie,* Paris, PUF, 1950, p. 143-279.

32. *Ibid.,* p. 232.

33. *Ibid.,* p. 152.

34. Joan Miró, Notes de travail 1941-1942, in *Écrits et entretiens,* op. cit., p. 195.

35. Joan Miró, entretien avec Francesc Trabal, *La Publicitat,* Barcelone, 14 juillet 1928, ibid., p. 107.

36. Voir entre autres Jacques Viot, « Un ami : Joan Miró », *Cahiers d'art,* Paris, 1936, n° 8-10, p. 257.

37. Voir Marcel Fournier, *Marcel Mauss, op. cit.,* p. 614.

38. Marcel Mauss, « On me demande de m'associer à l'hommage... », *Documents,* Paris, 1930, n° 3, p. 177.

39. Voir Geneviève Calame-Griaule et Jean Guiart, « Dakar-Djibouti, le 'Minotaure' et Marcel Griaule », in *Regards sur Minotaure, la revue à tête de bête, op. cit.,* p. 89-93.

40. Voir Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, « La réorganisation du Musée d'ethnographie du Trocadéro », *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro,* n° 1, janvier 1931, rééd. Paris, Jean-Michel Place, 1988, p. 25-33.

41. Voir par exemple « Une conférence de Georges-Henri Rivière au musée Guimet », *Documents,* Paris, 1930, n° 1, p. 50-52.

42. Voir Anne Chapman, *Mâts totémiques de la Côte nord-ouest de l'Amérique du Nord,* Paris, *Catalogues du Musée de l'Homme,* Série H (Amérique), vol. II, 1965, p. 17-22 ; Anne Umland, « Chronology », in Caroline Lanchner, Joan Miró, New York, The Museum of Modern Art, p. 328.

43. Marcel Mauss, *Essai sur le don, op. cit.,* p. 258-260.

44. Joan Miró, entretien avec Lluis Permanyer, *Gaceta ilustrada,* Madrid, 23 avril 1978, in *Écrits et entretiens, op. cit.,* p. 309.

45. Joan Miró, *De l'assassinat - de la peinture à la céramique,* vers 1945, in *Carnets catalans. Dessins et textes catalans, op. cit.,* annexe non paginée.





Une certaine vision du paradis

Nigel Barley



Fig. 1. *Le château de Cape Coast a été construit par les Hollandais pour le commerce des esclaves. Ghana, région centrale.* Photo de l'auteur.

Souvenirs de voyage

Rentrer chez soi. Les racines. C'est ce dont les Afro-Américains en Afrique de l'Ouest parlent tout le temps. Puisque l'Histoire est réécrite et l'Afrique remise en valeur pour un public noir américain friqué, de nouvelles formes de Paradis doivent être créées pour répondre à de nouveaux besoins.

Il n'est pas vraiment aisé d'être le seul visage blanc dans le circuit « Racines ghanéennes ». Alors vous réalisez que, comme les Afro-Américains, vous êtes en train de commettre une fatale erreur de catégorie. La couleur n'annule pas toutes les autres distinctions. Pour les Africains de l'Ouest, les Noirs américains sont d'abord américains et ensuite noirs. Ils les appellent « hommes blancs noirs », différents des Nigérians. Les Américains s'attendent à assumer plusieurs identités simultanées, comme ces authentiques « Italiens » qui ne connaissent que le Bronx. L'identité raciale est celle qu'ils considèrent comme vraie. Après tout, c'est de la biologie.

Pourtant, dans notre bus, c'était entre francophones et anglophones que s'opérait la grande division. Les francophones n'étaient pas heureux au Ghana. Des Maliens, avec leurs longues mains fines dissimulées sous leurs robes blanches, ne pouvaient pas s'en sortir dans un endroit dépourvu de croissants. Le petit déjeuner avait provoqué des moments de tension. Ils n'avaient simplement pas su quoi faire de la tranche de pain levé indigeste et de la banane que George leur avait données, se contentant de les contempler avec horreur.

Tous les hommes de l'hôtel avaient des noms comme ça, des noms bien francs, solides comme du bois d'acajou, tels que George et Herbert. Il y avait même un Ezechiel.

George avait rendu les choses plus difficiles encore en leur versant un café léger, insipide – je reconnus celui de la logeuse anglaise moyenne des bords de mer aux alentours des années 50, avant que les mystères du café ne fussent généralement connus de ce côté-là de la Manche. Pour les francophones, ce café n'éveillait pas les affres nos-



Fig. 2. *Façade de la forteresse de Cape Coast.* Photo P. Benitez Johannot. abm - archives barbier-mueller.

talgiques d'une dyspepsie enfantine. Ils le buvaient à petites gorgées, faisaient des grimaces terribles et toussaient misérablement, ignorant le fait qu'il existe une place de choix, dans la tradition britannique, pour un breuvage au goût de cendrier rempli d'eau.

Ils s'énervèrent contre George au point que je me sentis embarrassé pour lui – peut-être une dose excessive de culpabilité raciale historique. Après tout, le café anglais, c'était une chose terrible que nous lui avions faite. J'essayai de me racheter en entamant avec lui, alors qu'il passait près de moi, une conversation amicale à propos du rat qui partageait ma chambre.

« Il ne vient que quand il pleut », déclara George, piqué.

« Mais c'est la saison des pluies. Il pleut tout le temps. Il vient tout le temps. »

George réfléchit, puis opta pour une position légiste basée sur un précédent.

« Il était là avant vous. »

Comme si le rat avait une réservation. Je pourrais aller et venir, mais le rat serait toujours avec lui. George se retourna, toujours offensé, emportant le café et claquant la porte avec son derrière.

Etrangement, la présence de deux langues rendit le périple vers le château de Cape Coast plus silencieux que la plupart des voyages africains. Un professeur d'université nigérian boudait à l'arrière en lisant les discours de Kwame Nkrumah, reniflant d'émotion de temps à autre, à mesure que l'éloquence politique l'étreignait. Les francophones se rassemblaient à l'avant et mettaient grammaticalement au point leurs doléances sur la nourriture infecte en les saupoudrant de subjonctifs universitaires.



Fig. 3. *Un des canons de Cape Coast est pointé sur le château Saint George. Les Hollandais y ont siégé après avoir vaincu les Portugais.*
Photo P. Benitez Johannot. abm - archives barbier-mueller.

Nous passâmes devant un grand bâtiment blanc indiquant : « Conference of Global Women » alors qu'en sortaient certaines déléguées – de distinguées commerçantes, énormes et imposantes, au visage sévère, les vraies forces économiques de l'Afrique de l'Ouest. A leur vue, un petit homme, installé dans la rangée d'à côté, poussa des cris de joie. « Des femmes globales », siffla-t-il. « Regardez, regardez. Elles sont globales. »

Le professeur grommela. Les Maliens se regroupèrent en chuchotant. Deux maigrelets dans une culture où la corpulence est synonyme de bonne situation et de pouvoir – le petit homme et moi nous regardâmes en riant. Par la fenêtre, nous vîmes une autre enseigne : « Big Fat Enterprises Ltd. », annonçait-elle. Le petit homme était maintenant secoué d'un de ces rires nerveux si étrangement haut perchés, typiques de l'Afrique de l'Ouest.

Dédé était un écrivain nigérian, enseignant en Afrique du Sud. Il était venu voir un éditeur. Nous causâmes littérature jusqu'à ce que le bus arrive au château **(fig. 1)**, gigantesque et bossu comme une baleine blanche échouée. Après avoir été un centre du commerce des esclaves pendant si longtemps, il était devenu un beau monument aux murs délicatement incurvés qui avaient l'air faits de sucre blanc **(fig. 2)** avec des remparts factices flanqués de canons peints **(fig. 3)**. Il avait dû sembler assez belliqueux, mais maintenant qu'on lui avait retiré ses crocs, il n'était plus qu'un héritage historique. De grandes pancartes couvertes de logos annonçaient un financement international et une appartenance au patrimoine culturel mondial.

Il y avait d'autres bus pleins d'Afro-Américains étreignant leurs statues et mâchant sans cesse, et des écoliers ghanéens en jolis uniformes. Un homme au visage triste nous poussa pour aller voir la vidéo et l'exposition retraçant des centaines d'années d'esclavage sous les dominations successives et pesantes des Portugais, des Hollandais, des

Suédois, des Britanniques. C'était somme toute assez prévisible. Il y avait des quantités de faits et de statistiques douteuses, tout cela relevé, d'une bande sonore, de percussions de style « l'Afrique pays du mystère ». Mais le groupe fut saisi par l'exposition qui suivait. On y lisait que la traite des Noirs débuta au Ghana par l'importation d'esclaves que l'on tua au travail dans les mines d'or. Par la suite, les dirigeants locaux s'en étaient assez bien sortis en expulsant les survivants. Cette version ne plut pas aux Afro-Américains qui se mirent à protester. Le commerce des esclaves, ils le savaient, n'était pratiqué que hors de l'Afrique et c'était une déclaration morale naïve impliquant de méchants Européens. Etant donné que ces premiers esclaves étaient originaires du Delta du Niger, Dédé n'était pas très content non plus. Il dévisageait les Ghanéens qui lui envoyaient en retour des sourires charmants. Les visiteurs ruminaient sombrement leurs divers ressentiments. Nous avançâmes péniblement à travers les caves humides du fort dans un silence de mort. Nous glissâmes dans les gouttières et trébuchâmes sur les marches et nous réalisions dans cette atmosphère que nous étions en train de marcher sur des œufs, tandis que le guide nous accablait de faits et de chiffres supplémentaires. Ce n'était que des faits bruts, ne dépeignant aucunement la souffrance humaine **(fig. 10)**, les centaines de malheureux anonymes mourant et désespérant dans cette puanteur faible mais persistante de vomissures et d'excréments.

Une remarque sur la nature criminelle de certains déportés apparut quelque part dans ce boniment bien rôdé. Elle surgit, avec la même netteté disproportionnée que votre nom s'entend dans une pièce où l'on potine.

Vous pouviez sentir le public se raidir et se hérisser sous le coup des sensibilités outragées. Il n'y avait franchement rien à contempler ici, rien que des murs nus ne pouvant supporter le poids de l'Histoire. Rien ne retenait l'attention. Les prisonniers, illettrés, n'avaient même pas gravé les habituels et sinistres graffitis. Par chance, il faisait noir dans les donjons. Je me sentais honteusement reconnaissant de ne pas avoir à regarder l'Afrique dans les yeux. J'étais aussi heureux que tous ignorent que des gens portant le même nom que moi – Barley – pratiquaient la traite depuis Shrebro. Je ne pouvais pas être certain qu'il existe un lien entre nous. En Angleterre, les archives ne remontent qu'au début du XIX^{e} siècle. Mon premier ancêtre était Amelia Barley, mère célibataire vivant dans un hospice glacial du nord, – n'appartenant pas vraiment aux exploiteurs de ce monde.

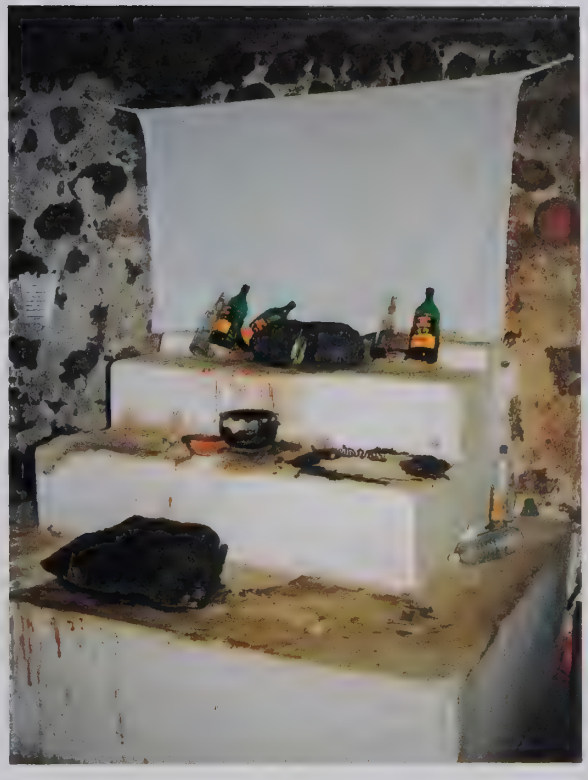


Fig. 4. *Cet autel est destiné à recevoir des libations et des prières. Aujourd'hui encore des offrandes sont faites sur la pierre sacrée nommée en Fante* Nena Tabre. Photo P. Benitez Johannot. abm - archives barbier-mueller.

« Voyez comme le fort est beau maintenant », déclara gaiement le guide. « Nous avons installé de nouvelles lumières et le tout vient juste d'être blanchi ». Je crus un instant qu'il allait être lynché. L'expression « blanchi » était hautement inappropriée. Le professeur nigérian éclata en sanglots et lança Kwame Nkrumah avec colère contre le mur. Un grondement de rage parcourut la pièce. Traduit en français scientifique, « blanchi à la chaux » passa inaperçu chez les Maliens. En français, il s'agit seulement de craie en suspension dans l'eau, sans aucune charge émotionnelle. Ils haussèrent les épaules et firent onduler leurs longues et belles mains.



Fig. 5. *Façade du château d'Elmina donnant sur la cour et la mer. Les administrateurs portugais, hollandais et ensuite anglais occupaient les deux étages. Ils utilisaient la cour et les donjons pour le commerce des esclaves.* Photo P. Benitez Johannot. abm - archives barbier-mueller.

Une femme ne put en supporter davantage. C'était une Américaine aux cheveux crépelés et aux épaules de joueuse de basketball. Elle se retourna et harangua la foule. « Il devrait y avoir un monument ici », s'écria-t-elle avec une vertueuse colère, agitant ses bras musclés. « Pourquoi n'y a-t-il aucun monument? Les Juifs ont le Musée de l'Holocauste. » Elle brandissait un sac à main d'un air révolutionnaire. "Cette... cette obscénité, ce crime contre l'humanité reste ignoré. Vous ne comprenez pas? C'est Auschwitz ! C'est Belsen ! A quoi pensez-vous, vous autres? » Elle se tourna vers le guide, agitant à nouveau violemment son sac. « Vous devriez venir ici tous les jours et demander pardon à genoux – à genoux. » Elle pointa le sol. Pendant une seconde, je crus qu'il allait s'agenouiller, se jeter à terre sur les pavés humides. Alors elle me regarda et reprit son souffle, comme si elle allait passer à un compte-rendu de la contribution européenne à l'histoire de l'Afrique. Mais au juste, quelle dose de responsabilité morale pourrais-je ressentir pour un individu ayant vécu il y a trois cents ans et portant le même nom que moi ? Tout en préparant une rapide défense morale, je remarquai que son sac était un Gucci.

Mais le guide l'interrompit. « Porte suivante », chuchota-t-il en vitesse, alors qu'il commençait à transpirer. « Un mémorial. Vous verrez. » Elle s'avança d'un pas martial à travers la cour, comme un général en orange fluo se rendant à une inspection. Il y avait un autre baraquement d'esclaves, vide. Au centre se dressait une série de marches de ciment garnies de pots et de bouteilles de gin **(fig. 4)**. « Offrandes », expliquait une pancarte. Un homme maigre au sourire las et figé se tenait à côté, tendant avec confiance une main ouverte aux touristes, qui y plaçaient des billets de banque. Ils se tournèrent et me dévisagèrent. Je donnai aussi un billet. L'homme s'inclina, répandit un peu de gin sur l'autel, sourit et haussa les épaules. Voilà. Ce fut tout. Il rangea tranquillement l'argent et bâilla.

La bouche de la femme n'était qu'une mince ligne rouge. « C'est une honte », lâcha-t-elle, son visage se décomposant autour de ses lunettes de soleil. « Vous le regretterez. J'écrirai à l'ONU quand je rentrerai. J'ai été ici auparavant. » Nous restâmes bouche bée. « Je suis



Fig. 6. *Château d'Elmina, appelé ainsi par les Portugais au XV^e siècle.* Photo P. Benitez Johannot. abm - archives barbier-mueller.

allée en Caroline dans la communauté yoruba et un vieil homme, un prêtre, m'a ramenée à une vie antérieure. J'étais une princesse africaine que vous, vous avez vendue et expédiée loin de chez elle. » Il y eut un souffle. Elle pavoisait. Globale. Le menton agressif. Dédé semblait terrifié.

J'eus la certitude immédiate, que tout cela n'était que des balivernes et cela aggrava mon propre sentiment de culpabilité et m'accabla – eh oui – d'embarras. Vieux de quelques centaines d'années, les massacres provoquent un terrible malaise social, quand ils sont présentés de manière si ostentatoire.

Alors sa colère se changea en chagrin et plusieurs autres se réunirent autour de la princesse, fondant eux aussi en larmes – peut-être à cause du « chez elle ». Ils s'assemblèrent en une sorte de grosse mêlée aveugle, échangeant leurs mouchoirs. Le guide paniquait, mal à l'aise jusqu'à l'agonie. Le prêtre ferma les yeux, pareil à une statue. Tout ceci n'avait rien à voir avec lui, semblait-il dire. Dans un élan de sagesse au-delà des mots, seul Dédé sut quoi faire : glissant l'une de ses mains dans la mienne et l'autre dans celle du guide, il nous traîna résolument à l'extérieur dans la lumière crue et purificatrice du soleil, qui chassa le passé dans tous les sens du terme. A l'intérieur, on entendait le sombre marmottement du « Notre Père » dans une sorte d'impromptu religieux. Les Maliens s'éclipsèrent vers la sortie en direction de la lumière. L'un d'eux se retourna. « Musulmans », dit-il en agitant ses komboloï comme il l'aurait fait avec un certificat de dispense d'assister au cours d'éducation physique.

Alors, les uns après les autres, les enfants ghanéens se répandirent furtivement dans le monde de la chaleur et de la lumière, et se pressèrent autour des remparts, en pouffant, la main devant la bouche. Les prières étaient psalmodiées au rythme des cris perçants et des gémissements de la ferveur baptiste sudiste.

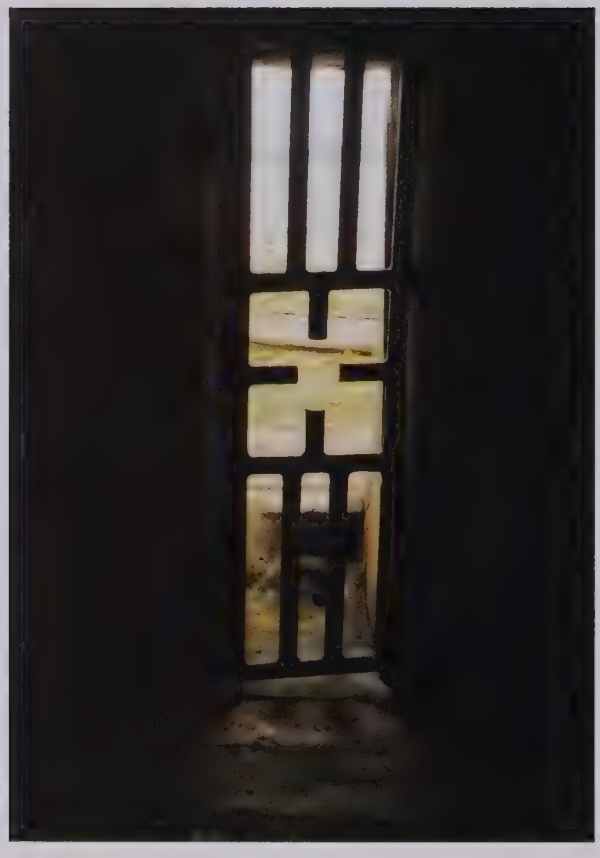


Fig. 7. *Les prisonniers empruntaient ce portail avant d'embarquer en direction des Amériques.* Photo P. Benitez Johannot. abm - archives barbier-mueller.

« Ca arrive toujours », dit le guide en hochant la tête. « J'en ai plus qu'assez. C'est l'exposition. C'est un vieux professeur de Legon qui a étudié en Angleterre qui nous a fait mentionner l'importation d'esclaves ». Son « qui a étudié en Angleterre » était lourd de reproches. Une fois de plus, c'était de ma faute. « Les Américains se mettent tellement en colère. Ils ne veulent pas l'entendre de cette oreille. Des *racines*, ils parlent de *racines*. Les pires, ce sont les femmes. Vous avez vu. Un jour, une femme m'a reproché d'avoir vendu son grand-père. Comment aurais-je pu faire ça? Je n'étais pas né. Venez, je vais vous montrer l'étage. »

Lassé, il nous emmena à travers une arche vers une longue pièce, haute et vide, aux proportions élégantes, pourvue de grandes et belles fenêtres. C'est là que les ventes d'esclaves avaient lieu. Dédé et moi nous courions comme des écoliers, en regardant le paysage, la ville, la mer à travers les châssis écaillés des fenêtres. Le vent était frais et revigorant, comme un massage violent de nos visages. La lumière semblait une bénédiction se répandant comme du miel sur cette architecture de pain d'épices. Les rayons purs du soleil retenaient le murmure des abeilles et non le grésillement des moustiques. Les yeux de Dédé croisèrent les miens et il prit une profonde inspiration. « Un homme », dit-il gaiement, « pourrait écrire un livre dans une telle pièce. Ce devrait être un livre joyeux. Il faut passer par-dessus l'Histoire pour ne pas en devenir soi-même l'esclave. C'est encore une forme d'esclavage. Ils savent cela en Afrique du Sud. La dernière fois, je suis allé au château d'Elmina **(fig. 6)**, à un jet de pierre de la côte. Il y a une pièce encore plus belle construite au-dessus de la mer où le gouverneur pouvait s'asseoir, regarder droit devant lui, rêver et ne rien voir du tout de l'Afrique. Mais il devrait y avoir de beaux meubles ici ; vous verriez alors la différence avec le bas. C'est absolument nécessaire pour que les gens comprennent. J'aimerais aussi m'asseoir ».



Fig. 8. *Les femmes esclaves étaient placées de l'autre côté de ces voûtes et n'étaient autorisées à pénétrer dans la cour que si le gouverneur général voulait les voir de son balcon. Celles qui étaient choisies, étaient lavées en public, puis envoyées chez le gouverneur et ensuite mises entre les mains de douzaine d'officiers et de soldats avant de retourner au donjon. Environ 300 femmes ont été ainsi gardées prisonnières en même temps pour une durée de 3 à 6 mois. Elmina.* Photo P. Benitez Johannot. abm - archives barbier-mueller.

Le guide avait allumé une cigarette. « A Elmina », dit-il, morose. « Nous faisons aussi la visite en français : *Venez par là messieurs-dames. Voici la petite chambre où a été exilé le roi des Ashantis…** » Il s'interrompit au moment où les francophones entrèrent et se mirent à regarder frénétiquement autour d'eux, à la recherche de la pièce qu'il avait décrite. « Et c'est cette trappe qui mène en bas, des appartements du gouverneur vers les quartiers des femmes. Il pouvait ainsi descendre pendant la nuit et y passer quelque temps. » Dédé s'esclaffa. « Y passer quelque temps, mon ami ? Et comment penses-tu qu'il passa ce temps? Mmmm… Quoique fort occupé, je pense qu'il donnait à ces femmes l'intégralité du temps libre dont il disposait. Quant à moi, j'y passerais du temps même si cela me faisait manquer des rendez-vous. Parfois je serais là en bas jour et nuit, y passant tout mon temps. Whoo ! »

* En français dans le texte (NdT).

Le guide souffla. « Les nôtres aiment à être photographiés en passant la trappe, mais les Américains n'aiment pas ça. Ils s'énervent encore. L'un d'eux a essayé de me frapper. Ils viennent ici depuis Gorée – vous savez – le fort au Sénégal où ils ont cette *porte sans retour*, par laquelle les esclaves montaient sur les bateaux. Ils veulent tous être photographiés sous la porte. Mais ici nous n'avons pas de porte, à cause du réservoir d'eau sur la plage. Mais nous avons des plans pour en construire une, si on reçoit de l'argent des Canadiens.

- Ils ont une porte à Elmina ?

- A Elmina ils ont une porte, mais vous voyez, c'est trop petit **(fig. 7)**. Les esclaves avaient été affamés depuis des mois, et à l'époque, c'était dangereux quand ils quittaient le fort. C'est juste assez large pour une personne maigre. Vous voyez, les Américains sont gros. Ils sont trop gros parce qu'ils sont trop riches. Un jour j'irai en Amérique et je deviendrai riche. Ils ne peuvent pas passer la porte. Ils restent coincés. Alors peut-être que maintenant, on devrait leur construire une porte plus grande. »

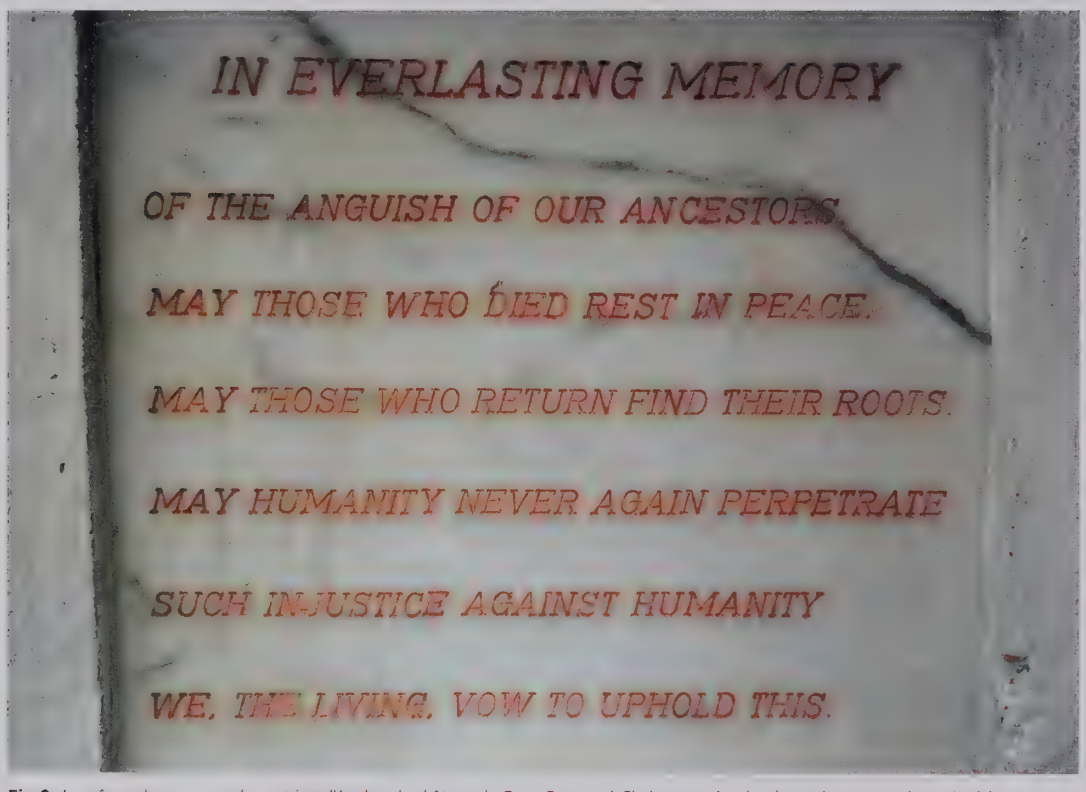


Fig.9. *La même plaque en marbre est installée dans le château de Cape Coast et à Elmina en mémoire des esclaves envoyés en Amériques.*
Photo P. Benitez Johannot. abm - archives barbier-mueller.

Les francophones s'assirent près du bus pour écrire des cartes postales à destination d'un pays désertique, avec des vagues qui s'écrasent et des palmiers ondoyants. « *Meilleurs vœux de ce joli endroit fertile…* »*. Le professeur s'était recroquevillé avec Kwame Nkrumah, levant les yeux de temps à autre pour nous dévisager, Dédé, le guide et moi. Nkrumah avait eu raison. Ecraser les colonialistes. Le travail n'était pas encore terminé. Le guide avait l'air d'un homme ayant passé la trappe trop souvent tard dans la nuit, épuisé par toute cette dépense d'énergie, tiraillé entre l'espoir d'un pourboire des hommes blancs noirs et la peur de leur terrible colère. « Ils vont continuer jusqu'à Elmina », dit-il, pointant la côte du doigt. « Vous savez, au moment où je vous parle, ils sont en train de construire tous ces jolis hôtels près de la mer, tout comme en Amérique. Quand j'étais petit garçon, il n'y avait que de misérables villages de pêcheurs. Je vivais là avant que nous nous fassions expulser. Mais que pouvez-vous faire quand le gouvernement s'empare de la terre? Vous vous battez et vous vous battez encore, mais ça ne sert à rien. Ils veulent de l'argent étranger. »

A quelques kilomètres, on pouvait voir luire le béton blanc et la tache de lumière crue du grand fort perché sur les falaises, à l'abri des vagues de l'Atlantique. Les hôtels, je le savais, allaient porter des noms tels que « The African Paradise Hotel » ou « The Shangri-la ». Il y allait avoir des troupes de percussionnistes produisant d'authentiques battements de tambours africains et des dames dansant en soutien-gorge – des paradis africains primitifs et convenables pour contrebalancer l'enfer des forts et pour sublimer encore leur perte originelle de l'Arcadie africaine. En Afrique, comme en Angleterre, si la réalité ne cadre pas avec les mythes, on change la réalité.

Un groupe de petits garçons sentant le poisson surgit. Ils commencèrent à danser autour de nous en criant. L'un d'eux glissa un morceau de papier dans ma main. « Ecris-moi, s'il te plaît. Je veux être ton ami et apprendre l'anglais. C'est mon adresse… » Il essaya de nous vendre un navire qu'il avait construit avec des morceaux de coquillages roses. C'était épouvantable et je n'en avais aucune utilité, mais je me sentis faiblir devant ses yeux de biche et son doux sourire. « De l'argent », souffla-t-il, sachant exactement sur quelle ficelle tirer. « De l'argent pour l'école. » Dédé le repoussa d'une bourrade. « Ne me contrarie pas maintenant. Ou je te vendrai à cet homme blanc, il t'attachera et il te jettera au fond du bus et quand il arrivera là où il va, il te dévorera. »

Toute la traite des esclaves, résumée en dix secondes.

BIOGRAPHIE

Nigel Barley est né en 1947. Il a récemment quitté son poste de conservateur adjoint au département d'ethnographie du British Museum. Il a recueilli des objets ethnographiques dans de nombreux endroits du monde et écrit sur des sujets très divers comme la poterie et la sculpture africaine, l'architecture indonésienne, l'anthropologie des rites de la mort et la biographie de Stamford Raffles, fondateur de Singapour. Il est l'auteur de nombreux livres à succès, le dernier étant Le dernier voyage du révérend.



Fig. 10. *Entrave de chevilles servant à immobiliser un esclave. Fer, Mali.* Long. : 40, 5 cm. Inv. 1004-248. Musée Barbier-Mueller.

Miracle à l'Africaine

Lucille Reyboz présentée par Monique Barbier-Mueller

Aux yeux des Africains, les voyageurs blancs qu'ils rencontrent habituellement, qu'ils soient simples touristes, journalistes ou photographes, ont tous le même défaut : ils n'ont jamais le temps.

Lucille Reyboz, elle, a su se montrer disponible. D'avoir été partiellement élevée en Afrique lui a donné la clé de cette forme de culture, mieux perçue par l'expérience vécue que par l'étude. Elle l'a explorée sous toutes ses formes, dans les villes comme dans la brousse, et même dans le monde de la musique africaine, si vivante et si répandue aujourd'hui. De Paris à New York, elle a côtoyé les meilleurs artistes pour réaliser leurs pochettes de disques.

Lucille Reyboz n'est pas la première à avoir découvert les *tata*, ces extraordinaires constructions qui n'existent qu'au nord du Togo. (voir photo de droite page suivante). Mais elle a noué avec les villageois tamberma pendant trois ans une relation privilégiée, et son aventure singulière lui est propre.

En Afrique, il n'y a pas d'événement inexplicable. Tout a une cause, et pourquoi pas occulte, surtout si la chose sort de l'ordinaire.

Voici comment le vieux du village interpréta ces visites répétées de Lucille (permettez-moi de rappeler la connotation respectueuse attachée à ce terme de vieux ou d'ancien, réservé aux gens d'expérience dont on reconnaît la sagesse).

Assis un soir sur le seuil de son logis, il vit apparaître sur la route un énorme nuage de poussière qui s'embrasa dans le soleil couchant. Il en surgit une mince jeune fille, une Blanche aux cheveux noirs, suffisamment au fait des coutumes locales pour demander poliment la permission de se promener dans le village pour y prendre des photos.

Or, le vieux était préoccupé par un rêve fait la nuit précédente dans lequel son père décédé lui était apparu. Il ne savait pas comment l'interpréter. La conclusion à laquelle aboutirent les anciens quelques voyages plus tard, avait de quoi surprendre Lucille : ils voyaient en elle la réincarnation du défunt, ce qui expliquait à la fois le rêve de l'aîné du village et la multiplication des visites de la jeune photographe. Il convenait donc de lui faciliter son séjour, et l'intégrer au mieux dans le village. Pour ce faire, ils avaient décidé de lui construire une demeure, un *tata* où elle serait véritablement chez elle.

Tout en étant sensible à l'honneur qui lui était fait, Lucille n'en était pas moins inquiète des implications que cela supposait, car elle craignait de décevoir ses amis. Mais elle ne pouvait évidemment envisager de s'installer à Koulango. On la rassura immédiatement, les villageois ne recherchaient que son confort qui devait aussi lui permettre de loger ceux de ses amis qui l'accompagneraient à l'avenir. Ainsi fut décidée la construction de son *tata*.

C'est cette très belle aventure relatée par le film de Boris van Gils et Lucille Reyboz, qui révèle au spectateur une Afrique qu'il ignore mais qui ne peut manquer de le séduire. L'habilité, l'intelligence du savoir-faire des artisans-maçons, la gaieté avec laquelle s'accomplit le travail, la sagesse du discours du vieux, soucieux avec les siens de préserver la pérennité de sa culture traditionnelle sans se priver des améliorations que peut lui apporter la culture occidentale sont tout à fait remarquables. Le film et ces photos montrent ce visage de l'Afrique que recherchent et aiment ceux qui ont déjà eu la chance de le rencontrer. Il est différent, parfois étrange. Mais on découvre, dans des images d'une prenante beauté, la fraternité qui peut unir les êtres au-delà des frontières et des différences culturelles.

L'un des rêves formulés par les villageois de Koulango pour améliorer leur avenir est d'avoir une école, pour fournir sur place à leur jeunesse les rudiments nécessaires à leur adaptation au monde moderne...

Ce rêve, raisonnable et modeste, sera réalisé par le musée Barbier-Mueller, convaincu de la qualité du projet proposé par l'architecte Sophie Brochard. Peut-être sera-t-il prochainement possible de vous en montrer la réalisation.



Fig. 1. *Offrande des œufs, considérés comme sacrés, par une sage femme centenaire. Pays Tamberma, Togo, septembre 2000.*
Photo Lucille Reyboz.



Fig. 2. *Certains maçons sont spécialisés dans la construction des greniers. Ils sont assistés d'un apprenti qui leur passe régulièrement la gourde d'eau afin d'humidifier l'argile. Koutando, pays Tamberma, Togo, Janvier 2001.* Photo Lucille Reyboz.



Fig. 3. *Le maçon assisté de son apprenti construit le* tata *couche par couche. L'apprenti modèle des boules de terre qu'il envoie au maître maçon. Pimini, pays Tamberma, Togo, Janvier 2001.* Photo Lucille Reyboz.



EXPOSITION

ARMES BLANCHES D'AFRIQUE NOIRE

DE LA COLLECTION BARBIER-MUELLER

SAISON AFRICAINE

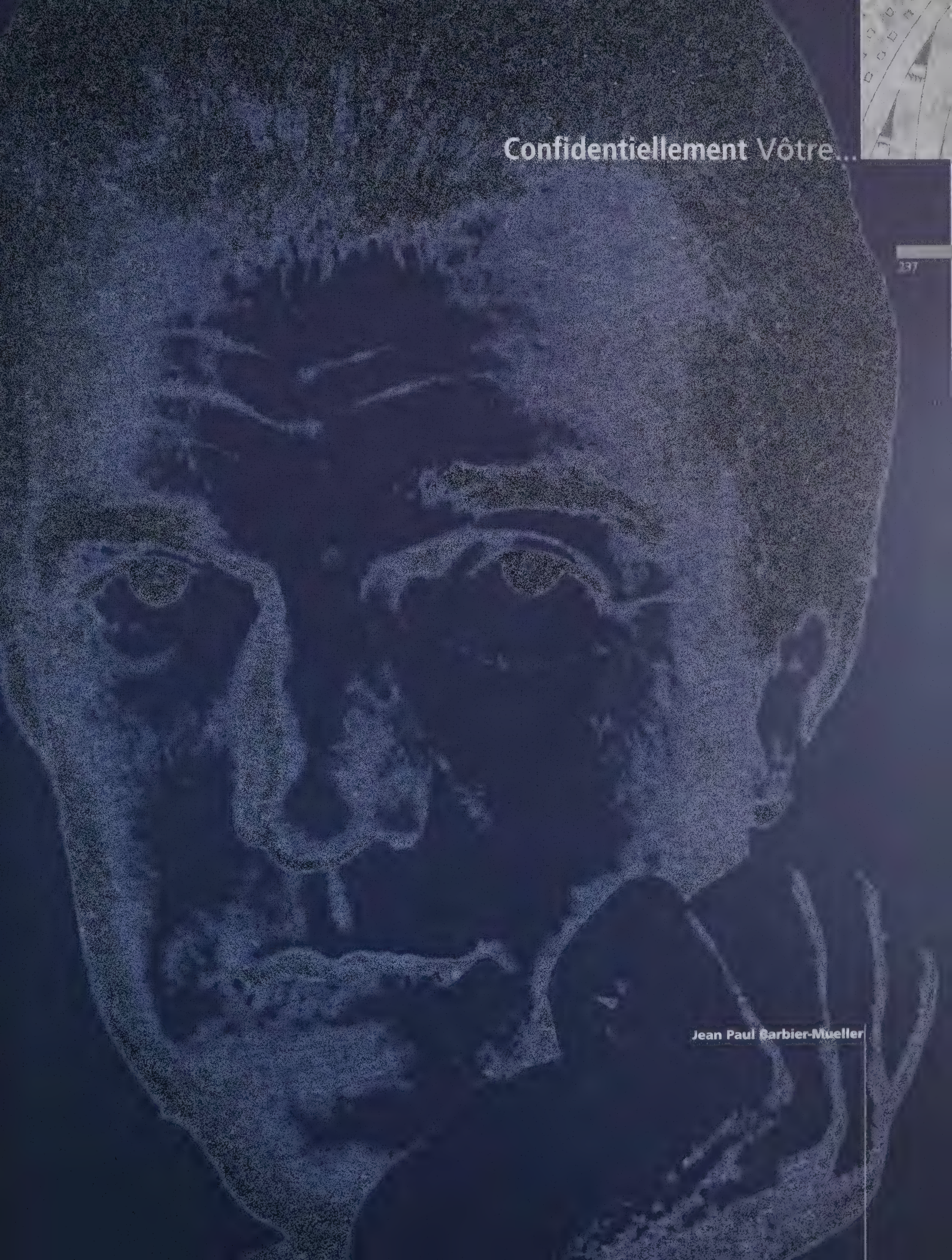
MUSÉE DU PRÉSIDENT JACQUES CHIRAC

DEC. 2003 - SEPT. 2004

CORRÈZE

19800 SARRAN
Tél. 05 55 21 77 77

musée du président JACQUES CHIRAC


Confidentiellement Vôtre...
Jean Paul Barbier-Mueller

Ce qui se passe dans un musée.

Mes amis et connaissances le savent : je suis entouré de nombreuses représentantes du beau sexe à Genève ou à Barcelone et… cela me ravit. N'allez pas croire que je caresse sournoisement le rêve de remplacer mon excellent socleur, Ludovic, par un sosie de Marilyn Monroe, ni que je veuille virer André Bernard, emballeur-transporteur-agenceur de vitrines émérite, pour m'assurer les services d'une, voire deux de ces collaboratrices dont tout chef d'entreprise rêve sans l'avouer à son épouse : une de ces personnes dont la compétence professionnelle est incertaine, mais dont les courbes dangereuses m'auraient rappelé l'époque où je participais à des courses de stock-car (il faut que jeunesse se passe). Ce n'est pas du tout de cela qu'il s'agit.

Mettons d'emblée les choses au point : mes collaboratrices me dorlotent comme aucun homme ne le ferait. Elles ont toutes l'âge d'être mes filles, voire mes petites-filles, et cela devrait suffire à éteindre chez vous, chers lecteurs, de déraisonnables soupçons.

Ce préambule était nécessaire pour exposer avec clarté la gêne que me cause l'appartenance certaine de mon ange gardien, James, au sexe masculin. Si j'étais pourvu d'une « angéline », je me sentirais moins persécuté. J'en ai parlé avec un pasteur : il a haussé les épaules. M'étant rabattu sur un curé, celui-ci m'a pris au sérieux. Il s'assura d'abord que je n'étais pas porté à la superstition, plus fréquente qu'on ne le croit. Puis il déclara, pesant ses mots, que le Seigneur s'entourait de bienheureux, de saints, d'archanges, de séraphins, d'anges, sans disposer en aucune façon d'une armée d'êtres surnaturels, assignés à la protection de chaque chrétien. D'ailleurs, ajouta-t-il en rougissant, s'il y avait des anges-gardiens, il n'y aurait pas de prêtres homosexuels… Conclusion peu péremptoire pour le calviniste que je suis. Nos pasteurs pouvant se marier, à quel titre leur défendrait-on de se pacser ?

Cette unanimité des hommes de Dieu me laissa peu convaincu. Comment expliquer, en effet, la légère odeur de transpiration que je perçois, flottant autour de moi, quand je contrarie James, et comment le croire innocent de la diminution du contenu de certaines bouteilles de ratafia ou de brandy, auxquelles ma femme et moi ne touchons jamais, les gardant en réserve pour les visites, inopinées ou planifiées, de notre vieil ami Pierre de Ségur ?

Peut-être trouvez-vous ma préoccupation exagérée ? Dans certaines circonstances de la vie d'un homme mûr (une maturité ayant tendance à se prolonger, avec son cortège de chassé-croisés et ses difficultés stratégiques au sujet desquelles vous ne m'arracherez aucune confidence), l'idée qu'un être surnaturel, masculin, d'origine anglo-saxonne, vous regarde faire des polissonneries n'est guère agréable (je ne veux pas dire que je fasse des polissonneries. Néanmoins, si j'en faisais, je n'aimerais pas l'idée qu'un ange me traite *in petto* de vieux cochon lubrique).

Encore, ce qui précède n'est rien. Le pire, bien pire, c'est quand vous signez enfin le chèque correspondant au dernier, tout dernier prix de l'œuvre d'art que aviez d'abord décidé de ne pas acquérir, pour ne pas vous faire engueuler par votre famille, et que vous éprouvez le sentiment qu'une voix mystérieuse chuchote à votre oreille que vous êtes en train de grignoter votre capital, de vous mettre sur la paille et de vous préparer des vieux jours horribles, dans une HLM bourrée de cafards, où vos fétiches à clous bien-aimés vous ricaneront au nez. Là, d'un coup, vous avez le sentiment que si vous disposiez, au lieu du puritain James, d'une angéline-gardienne pour « watch over you », comme dit la chanson, vous pourriez bénéficier d'une indulgence plus grande…

En un mot : la présence réprobatrice de James est un supplice que j'eusse préféré laisser aux Chinois, ou aux bourreaux professionnels dont la vertueuse Amérique perpétue la tradition.

Légende page titre : portrait de Jean Paul Barbier-Mueller par Andy Warhol, 1980

Maintenant je vais vous faire un autre aveu. Vous avez lu dans le précédent numéro de cette revue l'interview du très remarquable collectionneur George Ortiz, et si vous le connaissez, vous devinerez sans plus d'explications que j'échange avec lui embrassades et brouilles alternées depuis un demi-siècle. Cette interview fut conduite avec maestria par Laurence Mattet, à qui j'avais prédit quelques turbulences comme en ont tous ceux qui tombent sous le charme indicible de George… Figurez-vous qu'aucune de mes prédictions ne s'est réalisée. Laurence a été reçue de la façon la plus courtoise. Bref ! Pendant que cette interview s'élaborait, je me suis foulé une cheville, j'ai eu une indigestion après avoir mangé un maigre yaourt pour tout déjeuner, un vase précolombien s'est cassé dans mes mains comme par magie, une grève d'aiguilleurs du ciel m'a empêché d'aller à un rendez-vous important et si je voulais dresser la liste des autres pépins enregistrés durant ces dix jours, il me faudrait toutes les pages de cette revue.

Soudain, j'ai compris. James, sachant à quel point mon musée me tient à cœur, et combien Laurence est importante pour le musée, m'a quitté pour veiller à ce que tout se passe bien du côté de chez George.

Le jour où l'interview s'est terminée, j'ai senti - horreur ! - la légère odeur de transpiration de James parvenir à mes narines ultra-sensibles de non-fumeur, non-amateur de whisky. Il avait eu chaud !

Comme vous pouvez l'imaginer, et je ne suis pas homme à dissimuler mes faiblesses, j'ai essayé les pilules anti-dépressives pour éliminer James. S'il m'avait, un moment, quitté pour protéger Laurence, il pourrait bien lâcher les baskets d'un homme détendu, béat, pour voler au secours d'un désespéré, la main sur le pistolet ou le robinet du gaz. Zéro. Aucun résultat. Je l'ai alors menacé de me convertir à l'Islam s'il continuait à m'importuner. C'était au début de septembre 2001… Inutile de dire qu'après le onze de ce mois tragique, je n'ai pu persister dans cette voie, sous peine de perdre la face. Et perdre la face vis à vis de quelqu'un qu'on ne voit pas, qu'on imagine souriant et narquois, qu'on ne peut gifler, ni prier de quitter la pièce, c'est frustrant.

J'ai donc emprunté, bien que ma foi ne soit guère solide, le seul chemin s'ouvrant devant mes pas traînants, désespérés. Je suis allé à la cathédrale Saint-Pierre, voisine de mon musée, implorer le Très Haut de me communiquer une liste de personnalités du monde des arts, dont le caractère soit vraiment épouvantable. Des demi-fous, des sadiques, des allumés du cigare, des délirants, des coupeurs de cheveux en quatre, des féroces frisant l'internement. Laurence irait les interviewer et cela obligerait James à voler (au propre, pas au figuré) à son secours. Moi, j'aurais la paix.

Cette stratégie machiavélique m'enchantait. Dieu m'avait d'ailleurs entendu. Une demi-douzaine de noms étaient présents à mon esprit, quand je me réveillai le lendemain. Renseignements pris, le secrétariat céleste ne doit pas fonctionner beaucoup mieux que la Poste en Italie. Il y avait, pêle-mêle, un boxeur surnommé « le Picasso du knock-out », un impresario pour « artistes » (c'étaient des strip-teaseuses), un charcutier en gros ayant choisi comme slogan « Histoire de lard », et deux ou trois autres charlots de même acabit. Rien à voir avec la haute tenue de la revue que Laurence dirige tambour battant. Je n'osai même pas lui en parler, retournai à Saint-Pierre et exprimai mes doléances sur un ton respectueusement exaspéré…

Un murmure me parvint. « Mon fils, disait la voix ténue, tu me demandes l'impossible. Et pourtant, je vais tenter de t'aider. Attends et crois en ma parole. »

J'attends donc. S'il ne se passe rien, je ne vous parlerai plus jamais de James et de mes petits problèmes angéliques. Si par miracle, on m'exauce, vous serez les premiers à le savoir… Priez pour moi ! Et pour Laurence !




2


3


4


5


6


7


8


9


10

De gauche à droite :

1 - *Jean Paul Barbier-Mueller, Stéphane Martin (président du musée du quai Branly), le président Chirac.*

2 - *Jean Paul Barbier-Mueller, Carla Bruni*

3 - *Marcella Perez de Cuellar, JPBM*

4 - *François Pinault, Javier Perez de Cuellar, JPBM*

5 - *JPBM, Jacques Toubon*

6 - *Monique Barbier-Mueller, Stéphane Martin, Laurence Mattet, François Laumonier, (consul général de France à Geneve), Alain Viaro, JPBM*

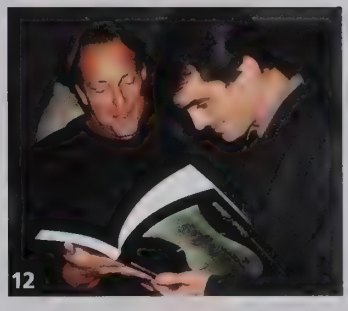
7 - *Duc de Bragance, LM*

8 - *JPBM, Baronne Dora Janssen, Robert Wilson*

9 - *Pierre Rosenberg, Bertrand du Vignaud, Xavier Guérand-Hermès*

10 - *JPBM, Olga et Jan Elsen*





















11 - *Caroline, Stéphane et Monique Barbier-Mueller*

12 - *A droite : Raphaël Enthoven*

13 - *Christopher Till (directeur du Gold of Africa Museum, Cape Town), LM, Ben Siphos Ngubane (Ministre de la culture d'Afrique du sud), Sarah da Vanzo*

14 - *Lola Mitjans (présidente de l'association des amis du musée Barbier-Mueller d'art précolombien de Barcelone), Ferran Mascarell (président de la culture, de l'éducation et de l'action sociale à Barcelone), JPBM*

15 - *Alexandra de la Paz (attachée culturelle du Mexique), Anna Casas (directrice du musée Barbier-Mueller d'art précolombien de Barcelone)*

16 - *Jacques Friedmann, Jean-François Jarrige (directeur du musée Guimet)*

17- *Jana Ansermet (directrice des expositions du musée Barbier-Mueller), Claude Chanel, Marie Lavandier (directrice du musée du Président Jacques Chirac), François Laumonier et son epouse.*

18 - *Au centre : Gabriel Barbier-Mueller*

19 - *MBM, Gianluca Spinola*

20 - *Roberto Soares-de-Oliveira (ambassadeur du Brésil en Suisse), LM*

Collection cherche lieu sans ombre pour franchir quelques petits siècles et plus si affinités.

Toi qui es l'image rayonnante de ma dépossession…
Inspire-moi que je sois celui qui n'a plus d'ombre
André Breton 1924

Seraient-ce les facettes contradictoires, quoique cohérentes, d'André Breton qui nous ont valu le chaudron bouillonnant autour duquel dansaient, au printemps dernier, une nuée bigarrée de sorciers et de non-initiés agitant leur chéquier ? Non pas. Ce sont les nôtres. Certes Breton raffolait de la morsure féroce des arts d'Océanie, des divinités bourgeonnantes et des masques fraîchement éclos dans les bosquets d'écaille marine du détroit de Torres. Il entretenait le halo cernant d'obscurité un art plastique considéré comme triomphant parce que très éloigné de l'Afrique où le sculpteur obéit à des diktats ennuyeux, tournant le dos à « l'insaisissable formel ». Il aimait se trouver dans l'impossibilité de reprendre haleine au beau milieu du « couloir pestilentiel » de son siècle, jubilant d'y croiser d'autres grands esprits : Henry Miller ou Trotski, « théoricien immortel de la révolution permanente », donc un frère. Le sandwich « liberté-égalité-fraternité » nourrit tous les jeunes Français, comme le hamburger les jeunes Américains, c'est bien connu.

Breton détestait l'idée qu'on puisse faire œuvre d'art en s'attachant à n'exprimer que le « contenu manifeste d'une époque », le surréalisme proposant « d'exprimer de cette époque le seul contenu latent ». Non moins fortement, il haïssait l'obligation de séparer l'action du rêve, s'insurgeant contre l'absence de déboires que la cueillaison préméditée des rêves devrait laisser aux cœurs qui les cueillent éveillés. Par pure distraction, il avait oublié d'assassiner Paul Valéry, après l'avoir admiré de façon réfléchie, un souvenir refusé. Sans doute détestait-il sa propre impuissance à fomenter le grand remue-ménage instaurant la dictature du prolétariat, bien qu'il s'en consolât sans trop de douleur dans les bras d'une muse « aux aisselles de martre et de fênes », car « l'étreinte poétique comme l'étreinte de chair, tant qu'elle dure, défend toute échappée sur la misère du monde ». Astucieuse manière d'excuser une cécité à éclipses, de ravauder un marxisme troué comme une vieille serpillière.

A voir le tapage posthume que déclencha le majestueux disparu faisant le mur au Centre Georges Pompidou, comment ne pas se demander où avait disparu le poète ? Lui seul. Non pas l'ancien secrétaire de Jacques Doucet prompt à se vanter d'avoir su persuader le « faux mécène » d'acheter les *Demoiselles d'Avignon* et non moins prompt à le traiter de vieux con pour l'avoir congédié – ô l'ironie des mécaniques terrestres qui font revenir chez Doucet la statue préférée de l'employé rancunier, victime d'une générosité familiale exemplaire. Non pas l'oracle désignant, en 1961, les dix meilleurs peintres vivants : Brauner, Degottex, Hantaï, Lam, Lapicque, Magritte, Matta, Miró, Svanberg et Toyen, montrant à l'évidence que seule, la connivence surréaliste comptait à ses yeux, le génie de Picasso étant un titre de reconnaissance insuffisant…

En dehors de ces reproches mesquins faits à l'homme, *nobody is perfect*, ne croyez pas que je songe un instant à refuser de saluer le collectionneur passionné, sincère, ni le communiste revenu de chez Staline pour engueuler les camarades récalcitrants, au nom de l'Art. J'éprouve la plus vive curiosité pour l'occupant du bric-à-brac du 42 rue Fontaine… De là à vouloir y ériger un sanctuaire, il y a un pas. Si l'on parle d'objets ethnographiques, authentiques ou non, beaux ou non, et d'un ensemble de tableaux, leur sort est de se diriger vers les musées et d'autres collectionneurs. Personne ne s'est indigné de la dispersion de la collection de Tristan Tzara. Je ne puis m'empêcher de croire que le fouillis Breton a été placé sous un projecteur, non pas à cause de sa notoriété dans les milieux intellectuels, non pas parce qu'il était inséparable de l'œuvre du poète, mais parce que le culte des objets ayant appartenu à des personnages célèbres de toutes espèces atteint aujourd'hui un paroxysme. En un mot comme en cent, l'indignation causée par une dispersion sans grande importance était alimentée par des sources impures, plus que par le serein respect de sa mémoire. Au milieu des critiques fusant contre un gouvernement (de droite), il y eut quelques voix pour rappeler que les plus belles toiles, les plus beaux objets de Breton avaient été acquis par l'Etat… Le « mur Breton », pour le reste, explique au dévot visiteur, au simple curieux, tout ce qu'il doit savoir. A quelle vitrines moins lumineuses fallait-il vouer les étagères, le vase à fleurs, le cendrier, trois petites cuillères ? Peut-être à un Musée-des-Hommes-Illustres, pompeux, désordonné, ubuesque, restant à inventer ? Il y aurait à la Porte Dorée, dit-on, un bâtiment disponible et toute l'ombre souhaitable pour y remiser la Rolls Royce de Poliakoff, la robe faite d'un filet de pêche de Joyce Mansour, et dans une trentaine d'années (ils sont increvables) la pipe de Jean Dutourd, ou les piles de bouquins entassés chez Jean-François Revel, avec bien d'autres reliques… Mais laissons cela.

Pour m'exprimer en toute franchise, je me sentirais plus à l'aise, si je pouvais gommer les récents applaudissements de la foule, et n'admirer de l'artiste que son œuvre. Excédé, je souhaiterais même oublier pour quelques temps que nous possédons une sculpture océanienne lui ayant appartenu (sa collection, que l'on aurait voulu figer, ne l'était pas). Un soir, donc, déchirant le crépuscule de l'ongle de ma présence, j'irai du côté de la Trinité et là, m'agenouillant devant le seul poète, je l'écouterai réciter de sa voix bien timbrée, dans le vent soufflant de Montmartre, pour moi et pour tous ceux qui voudront bien entendre :

« A l'heure de l'amour et des paupières bleues
Je me vois brûler à mon tour je vois cette cachette solennelle de rien qui fut mon corps
Fouillée par les becs patients des ibis du feu
Lorsque tout est fini j'entre invisible dans l'arche
Sans prendre garde aux passants de la vie qui font sonner très loin leurs pas traînants
Je vois les arêtes du soleil
A travers l'aubépine de la pluie
J'entends se déchirer le linge humain comme une grande feuille
Sous l'ongle de l'absence… »

On connaît le proverbe : « Gardez-moi de mes amis. Je me charge de mes ennemis ! » J'étais en Amérique, au début de l'année, lorsque je lus l'article[1] publié par Raoul Lehuard, camarade de longue date, homme agréable et sympathique s'il en fût. Son dessein : réhabiliter un type particulier de masques « modernes », circulaires, attribués aux Téké-Tsaayi, dont on connaît un seul exemplaire collecté avant la Deuxième Guerre mondiale, et qui a pour particularités de posséder un trèfle sur le front, un autre sur le menton et une « flèche » sur le front.

Curieusement, Raoul n'a fait aucune référence aux importants travaux de Marie-Claude Dupré, la première à avoir vu danser le masque *kidumu*, et à avoir formulé l'hypothèse que le masque téké-tsaayi[2] de Derain (**fig. 1**), n'appartenait pas au rite *kidumu*, et même, avait peut-être pour origine une autre ethnie que les Tsaayi, sous-groupe des Téké.

L'article que je critique ici, avec la modération que demandent mes anciennes et cordiales relations avec son auteur, tente de nous démontrer, sans développer de nombreux et savants arguments, que tous les masques *kidumu*, quelle que soit leur date de récolte (avant 1930 ou vers 1950) sont parfaitement authentiques, et ceci sans faire de distinction entre le masque « à trèfle » et les masques *kidumu* proprement dits (**fig. 11**) très différents. A le lire, les collectionneurs trop crédules qui se seraient séparés de tels masques déclarés faux, « regrettent d'avoir écouté certains experts ». Suit une analyse très faible, sur le plan stylistique (comparatif) et symbolique..

Lehuard, à l'appui de sa démonstration, reproduit un masque (**fig. 2**) des Téké-Tsaayi s'apparentant à celui de Derain. Il vante la sobriété de ses couleurs, sous-entendant que le masque de l'ancienne collection Derain est d'un rouge agressif. On peut considérer qu'il l'est, en



Fig. 1. *Le masque pseudo-*kidumu *de l'ancienne collection André Derain. Hauteur : 34 cm. Inv. 1021-20.* Musée Barbier-Mueller.

effet, et je ne discuterai pas cette appréciation. Le jardinier de mon grand-père disait d'un ton pénétré : « De rebus et coloribus non disputandoribus ! »

Rendons justice à mon ami Raoul : à première vue (mais il faut regarder vite et point trop réfléchir), le masque vanté par lui possède bien des « trèfles à quatre » sur le front et le menton, deux paires d'yeux un peu gauchement tracés, et… une flèche sur le front, pointée vers le bas…

Ah ! ce motif de la « flèche sur le front » ! Pourquoi Raoul ne lui a-t-il pas accordé toute l'attention qu'il requiert ? Le sculpteur qui l'a tracé n'a pu le réaliser qu'en copiant une photo du « masque Derain », ou en ayant sous les yeux une de ses imitations anciennes. Car à l'origine, comme l'a relevé Marie-Claude Dupré[3], cette flèche n'existait pas ! Elle n'appartient pas à la symbolique du groupe au sein duquel ce masque a été créé. Des examens attentifs, récents, ont confirmé la thèse de Mme Dupré (**fig. 3 et 4**). C'est une res-

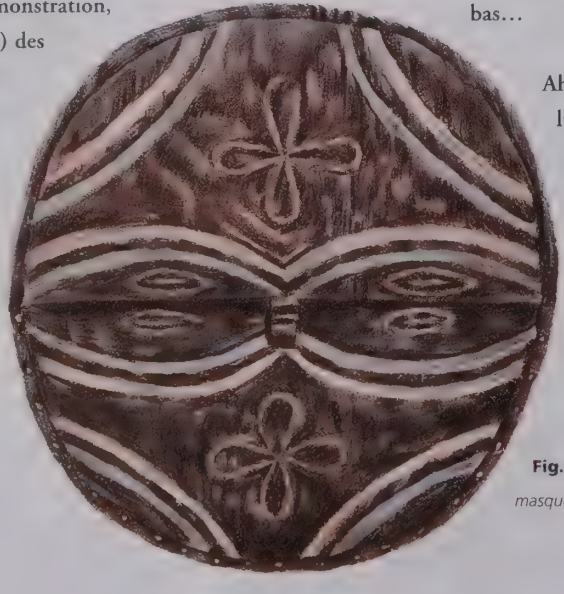


Fig. 2. *Masque publié comme étant de la même origine et ancienneté que le masque Derain dans le N° 124 d'*Arts d'Afrique noire, *hiver 2002, p. 15.*



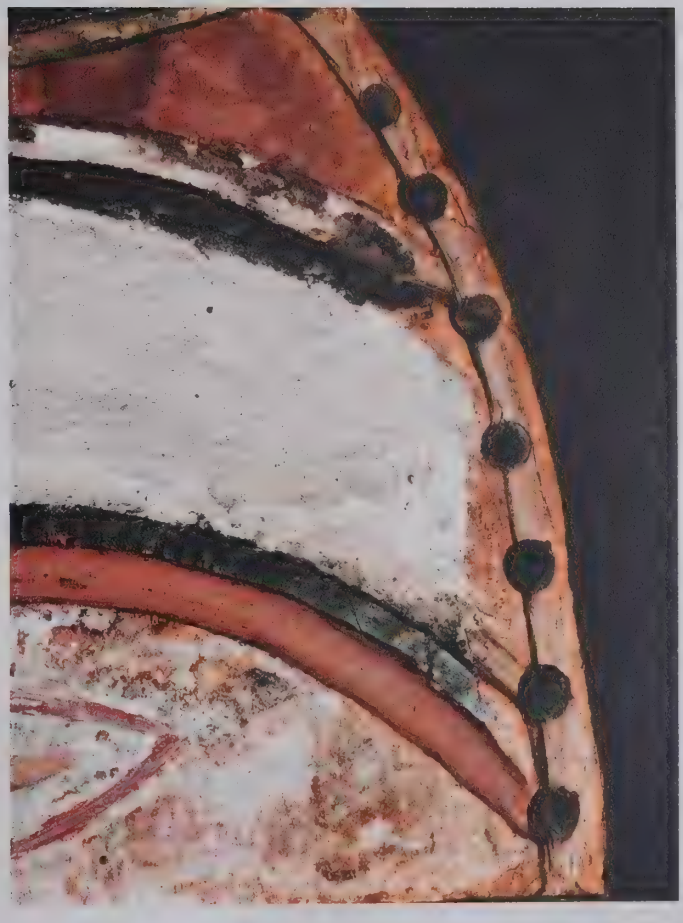


Fig. 3. *Photo de détail de la flèche frontale du masque Derain. On voit bien le départ des rainures rouges cernant autrefois des quarts de cercles noirs placés au-dessus de l'arcade sourcilière.*
Photo Luis Lourenço. abm – archives barbier-mueller

Fig. 4. *Photo de détail de la partie latérale droite du masque Derain confirmant l'existence ancienne d'une rainure ou gorge rejoignant celle qui se trouvait sous les deux pointes de la « flèche frontale ». Comparer avec le dessin de la fig. 3.*
Photo Luis Lourenço. abm – archives barbier-mueller

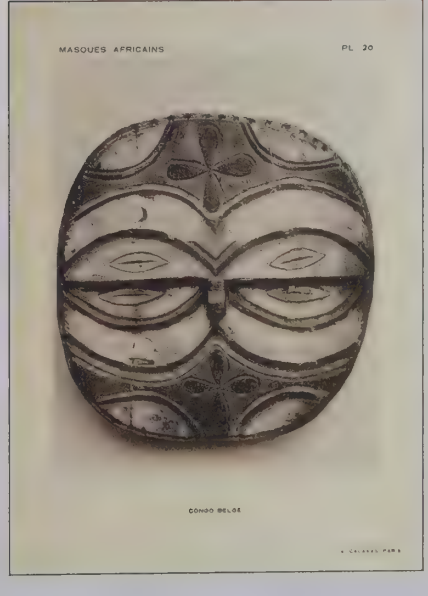


Fig. 5. *Page, ou plutôt feuille volante, du catalogue* Masques africains *publié en 1931 par Charles Ratton (décédé en 1986). Ancienne bibliothèque Louis Carré.*
Photo Christian Poite. abm – archives barbier-mueller.

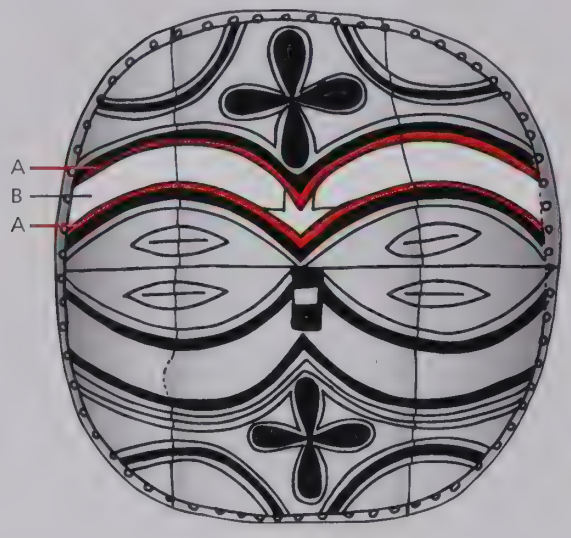


Fig. 6. *Dessin de l'auteur, d'après les suggestions de Marie-Claude Dupré, pour rétablir l'aspect original probable du masque Derain lors de sa création… Les deux fractures verticales sont soulignées volontairement. La couleur des deux rainures marquées A, et celle de la « zone intermédiaire disparue » qui prolonge la flèche sur le front, marquée B, sont une supposition.*

tauration qui pourrait être indigène ; je la crois plus volontiers faite après sa collecte et son importation en France avant 1931[4], date à laquelle Charles Ratton le publia pour la première fois dans *Masques africains* (**fig. 5**).

Les détails reproduits dans les **fig. 3** et **4** permettent de comprendre comment un dommage important a amené l'artisan à supprimer deux doubles « cernes », des rainures, dont il subsiste d'éloquents vestiges sur le bord du masque (voir **fig. 4**) et près de la flèche (voir **fig. 3**). Un barbouillage au kaolin vint couvrir toute la surface jadis occupée par la « zone intermédiaire disparue » que ces rainures délimitaient, le restaurateur ayant décidé de garder une petite partie, centrale, de cette « zone intermédiaire », ce qui créa de façon incongrue un motif de flèche, dénaturant le décor original que j'ai essayé de reconstituer, en accord avec la théorie de Mme Dupré, à laquelle il me semble impossible de ne point adhérer (**fig. 6**).

J'ai eu l'occasion de tenir dans mes mains, lors d'une vente aux enchères à Londres le 17 juin 1980 (**fig. 7**), un masque possédant un trèfle sur le front, un losange à la place de la flèche et deux paires d'yeux, dont l'asymétrie prouve qu'ils ont été copiés très fidèlement sur une photo du masque Derain. Les cernes de ce masque étaient géométriques, non curvilignes, pour les principaux. Le catalogue disait qu'il avait « été recueilli en 1922 », sans preuves et sans provenance claire. Sa partie postérieure, que le sculpteur n'avait pu voir dans l'original, évidemment, était parfaitement lisse et l'expert, rédacteur du catalogue, pensait qu'il avait pu servir de couvercle à une boîte ! Quelques années plus tard, mon ami Robert Duperrier me montra un masque en tous points semblables à celui de Londres, muni d'un trèfle à quatre sur le front, d'une vraie flèche entre les sourcils et dont le revers était plat. Il me fit remarquer que les yeux, à nouveau, possédaient l'asymétrie de ceux du masque Derain. Pour lui, il n'y avait pas de doute que le sculpteur avait eu le livre de Leiris et Delange sous les yeux.

Fig. 7. *Masque avec un trèfle sur le front et un losange à la place de la flèche, vendu aux enchères à Londres le 17 juin 1980. Il appartient à la grande famille des copies du masque Derain.*





Fig. 8. *Partie postérieure du masque Derain, montrant le bourrelet encadrant le front et les joues du danseur et le lien solide en rotin tressé qu'il tenait entre les dents. Les plaquettes de bois (sapin) ont été collées lors de la restauration des deux fractures latérales, survenues avant 1931.* Photo Luis Lourenço. abm – archives barbier-mueller

Jusqu'à ce jour, je n'ai jamais accepté de publier une photo de la partie postérieure (**fig. 8**), comportant un bourrelet encadrant le front et les tempes du danseur, ainsi qu'un lien solide en rotin tressé tenu entre ses dents. Je ne vois plus de raison de persister dans cette attitude, visant à décourager les faussaires. Désormais, on peut croire que les marchands mis en garde, et ceux qui sont simplement prudents, y regarderont à deux fois avant d'acquérir un « masque à trèfle et à flèche frontale ». Par ailleurs, je crois intéressant de montrer la façon sommaire avec laquelle les fractures du masque ont été consolidées au moyen de planchettes d'un bois résineux, probablement européen.

En vue d'établir un dossier, je le complète au moyen de la page du catalogue de l'exposition « African Negro Art » organisée en 1935 par J.J. Sweeney, que j'ai bien connu à la fin de sa vie, pour le Museum of Modern Art de New York (**fig. 9**), et de la page 333 du livre célèbre de Michel Leiris et Jacqueline Delange, imprimé en 1967[5], alors que le masque appartenait à Josef Mueller depuis vingt-huit ans (**fig. 10**). On peut remarquer que quelques petits éclats de kaolin ont été bouchés entre 1935 et 1967, sans changement majeur. Je serais tenté de croire que ces menues réparations ont été faites au retour de New York, par Derain, ou par Ratton.

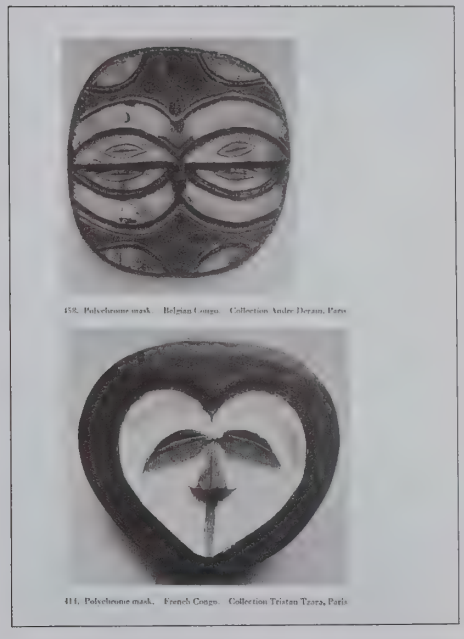


Fig. 9. *Reproduction d'une page du catalogue de l'exposition « African Negro Art », organisée en 1935 par le Museum of Modern Art de New York. En haut, le masque Derain. En bas, le masque kwélé de Tristan Tzara. Aujourd'hui tous deux sont réunis dans les collections de notre musée.* Photo Christian Poite. abm – archives barbier-mueller

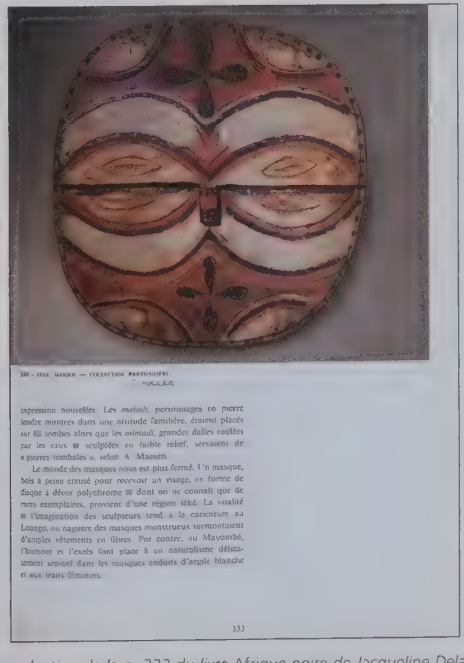


Fig. 10. *Reproduction de la p. 333 du livre* Afrique noire *de Jacqueline Delange et Michel Leiris, paru en 1967. Le masque appartenait alors à Josef Mueller (1887-1977) qui l'acheta en 1939 et le légua à sa fille. Notez les petits manques de kaolin, visibles sur les fig. 5 et 9 qui ont été rebouchés.*



Fig. 11. *Photo de terrain prise par Marie-Claude Dupré, montrant un danseur* kidumu. *Ce type de masques, dont le décor est tout à fait différent du masque Derain, est connu par de nombreux exemplaires. Beaucoup d'entre eux sont authentiques. D'autres ont été produits dans la seconde moitié du* xx^e^ *siècle pour le commerce.*

Je ne saurais finir sans me poser, en même temps que tout lecteur perspicace, la question de savoir quelle sorte d'accident a pu entraîner, avant 1930, la suppression des « cernes » reconstitués dans la fig. 6 et surtout de la « zone intermédiaire disparue » située entre ces rainures, dont le seul vestige est la flèche frontale, où le bois n'est recouvert d'aucun pigment ? On voit bien, dans la plus ancienne photo connue (voir fig. 5), que deux fractures verticales affectent le centre des deux moitiés du masque (je les ai accentuées dans le dessin de la fig. 6), une autre fracture moins importante ayant divisé l'objet en deux.

Pour des raisons d'équilibre, la « zone intermédiaire » maquillée devait correspondre à celle qui se voit sous les yeux inférieurs (voir fig. 6), tout en étant un peu plus large. Si c'est vrai, elle était enduite de kaolin, et le restaurateur a utilisé ce pigment minéral pour enduire la zone élargie qu'il avait créée, nettoyant la flèche pour qu'elle ressorte sur le blanc… Le résultat n'a nullement déséquilibré l'ensemble de la sculpture. J'irais même jusqu'à dire qu'il l'a embellie, propos sacrilège dont je mesure l'horreur !

En conclusion : le masque défendu par Raoul Lehuard (voir fig. 2), recueilli dans les années 50, a forcément été inspiré par la photo du masque Derain, ou une copie antérieure… Je le trouve d'agréable facture, même s'il est doté d'une « flèche ou chevron impossible » sur le front, pour les raisons expliquées plus haut. On voit qu'il n'est muni de trous pour fixer le costume que sur la demi-circonférence inférieure, contrairement au masque Derain, possédant des trous sur la totalité du pourtour. S'il possède un moyen de préhension à l'intérieur, il pourrait avoir fait partie d'une série fabriquée en partie pour la vente, et en partie pour un rite restauré, différent. Pourquoi pas le *kidumu* ? C'est un phénomène que j'ai constaté en Côte d'Ivoire en 1989, où un sculpteur sénoufo[6] fabriquait des masques kpeliyee pour le marché de Korhogo, mais aussi pour les danseurs des villages voisins, ce qui pose un casse-tête à celui qui veut proposer des formules pour distinguer un objet faux (fabriqué pour la vente) et authentique sur le plan ethnographique (fabriqué pour un rituel)...

NOTES

1. In : *Arts d'Afrique Noire,* N° 124, hiver 2002, p.13 et ss

2. Ce masque avait été acquis par Charles Ratton, lors d'une vente à la sauvette, sans catalogue (communication personnelle de Ratton), d'une partie de la collection africaine d'André Derain à Drouot, en 1939, et racheté la même année par Josef Mueller. Je le reproduis pour l'intelligibilité de mon propos, bien qu'il ait été publié à de multiples occasions depuis 1931, et non pas seulement dans les catalogues de notre musée familial.

3. Notamment dans une longue notice consacrée au « masque Derain » in W. Schmalenbach, éd., Düsseldorf, 1988, fig. 140, p. 224-225 (l'édition française de l'ouvrage a paru chez Nathan à Paris en 1989 sous le titre *Arts de l'Afrique Noire dans la collection Barbier-Mueller, Genève).* Mme Dupré écrivait : « Quant à la flèche qui pointe vers le nez, non recouverte de peinture, elle me semble postérieure à l'acquisition de ce masque, lorsqu'il fut nécessaire de remettre de la peinture par-dessus les fissures du bois… »

4. Il est fort possible que le restaurateur ait été Derain lui-même, entre la date inconnue à laquelle il acquit l'objet, et le moment où Ratton le publia, en 1931…

5. Paris, Gallimard, collection « L'univers des formes ».

6. J'ai photographié ce sculpteur avec une de ses œuvres, et ai reproduit ce document dans *Arts de la Côte d'Ivoire,* 1993, 1, fig. 26, p. 34.



Le 23 avril 2003, Everett Rassiga, dont personne (à commencer par lui-même) ne savait plus s'il était albanais, américain, hongrois ou citoyen d'une autre planète, s'est éteint à l'âge de 80 ans. Il y a quelques mois encore, je racontais son épopée à mon ami Emmanuel de Roux, grand curieux devant l'Eternel, et je lui disais à quel point une biographie de ce baroudeur serait œuvre utile. Encore, sais-je bien peu de chose, puisque je ne l'ai connu qu'à la fin des années soixante, cessant de l'entrevoir dès la fin des années quatre-vingt…

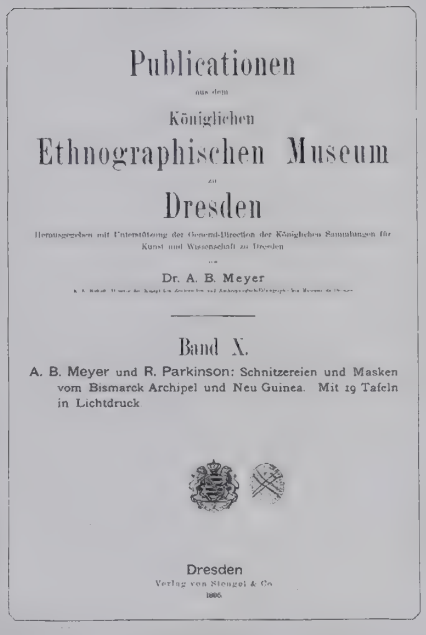
Il m'était bien revenu aux oreilles certains dires : il avait été pilote de l'US Air Force durant la Seconde Guerre mondiale, il était plus couvert de médailles qu'un maréchal soviétique, et avait survécu au crash de son avion dans l'Océan Pacifique. Lui n'en parlait pas. Pas plus qu'il ne racontait ses débuts d'antiquaire amateur, à une époque où l'exportation des objets précolombiens n'était pas interdite par le Mexique. Il assurait la correspondance aérienne sur de vieux coucous entre Guadalajara ou Mexico City et diverses villes du Texas. Ayant l'occasion d'acheter quelques produits de fouilles faites par les paysans et vendues au « Marché des Voleurs » (dont Guy Joussemet était un autre visiteur assidu), il les montra à des marchands américains, les vendit bien et affina vite son œil.

Il ouvrit une galerie à Dallas, puis à New York. Je ne fréquentai ni l'une, ni l'autre et ne lui achetai jamais une pièce précolombienne, bien qu'il lui en restât quelques-unes de très belles. Je ne saurais dire qui m'introduisit auprès de lui ? Peut-être mon vieil ami Michael Kan, dont les connaissances sont universelles ? Je ne sais plus.



Fig. 1. *Masque de type* matua, *dont la fonction était de lever les interdits, à la fin des cérémonies* malagan. *Nord de la Nouvelle Irlande. Bois léger polychromé. Collecté par Richard Parkinson et donné par lui au musée de Dresde en 1895, année où le musée le publia. Je prêtai, il y a longtemps, cette sculpture pour une grande exposition à la National Gallery de Washington. On me la renvoya avec les deux oreilles cassées, attachées avec des ficelles. Depuis, je suis devenu un prêteur féroce, insupportable, hargneux… Haut. : 82 cm. Inv. 4318.* Musée Barbier-Mueller.

Au début des années soixante-dix, il m'annonça qu'il élisait domicile à Berne, ce qui me sembla un choix singulier ! Il avait entrepris une grande opération de séduction dont les cibles étaient les conservateurs ou directeurs d'un certain nombre de musées situés en Allemagne de l'Est. Le système communiste faisait que ces gens étaient fort mal payés. Au surplus personne ne s'intéressait à leur travail, les dirigeants du ministère de la culture n'étant pas choisis pour leur savoir et leur qualités humanistiques, mais pour leurs loyaux services au sein du Parti.



Publicationen

aus dem

Königlichen

Ethnographischen Museum

zu

Dresden

Herausgegeben mit Unterstützung der General-Direction der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden

von

Dr. A. B. Meyer

Band X.

A. B. Meyer und R. Parkinson: Schnitzereien und Masken vom Bismarck Archipel und Neu Guinea. Mit 19 Tafeln in Lichtdruck

Dresden

Verlag von Stengel & Co

1895

Fig. 2a. *Page de titre de l'album in-folio publié par le musée de Dresde en 1895*

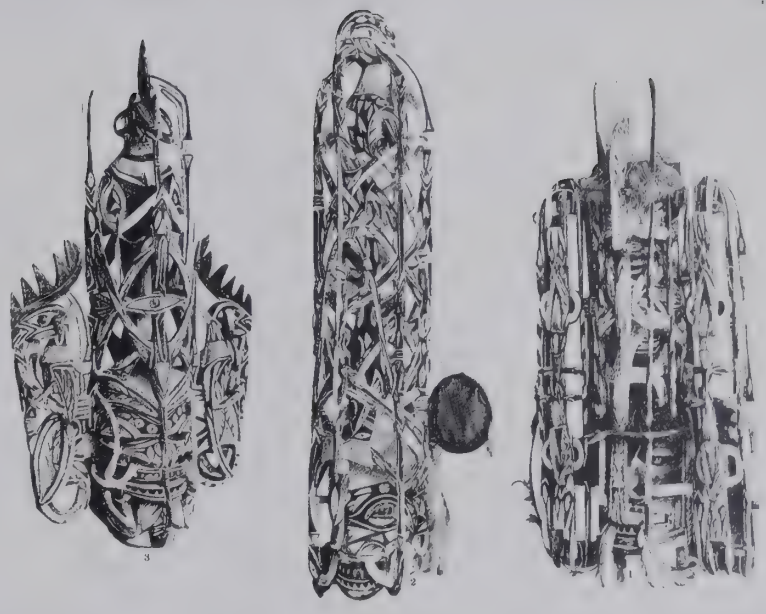


Fig. 2b. *Page de l'album de 1895 montrant, à gauche, le masque aujourd'hui dans notre collection reproduit fig.1. Le masque au centre est aussi dans une collection privée.*

Everett possédait une belle maison à Cuernavaca (il m'y invita à maintes reprises, mais d'autres occupations m'empêchèrent d'accepter), une épouse mexicaine superbe, au décolleté insolent, au sourire ravageur, et un bar bien garni, car il avait un estomac de fer, un foie de bronze, et sifflait les verres de whisky à la chaîne, sans quitter sa cigarette.

Peu de ses victimes désignées eurent le courage de résister à son sourire contagieux, à sa jovialité gargantuesque. Stupéfait, je vis arriver au Port Franc de Berne des caisses contenant des chefs-d'œuvre de l'art océanien en provenance de Leipzig ou de Dresde, dont ces musées étaient pleins à craquer, grâce (notamment) au zèle de Richard Parkinson, planteur en Nouvelle-Bretagne, auteur de l'irremplaçable « Trente Ans dans les Mers du Sud » (1907), et grâce aux collectes de divers fonctionnaires en poste en Nouvelle-Guinée et dans l'archipel Bismarck.

Toutes ces merveilles étaient accompagnées de certificats d'exportation en bonne et due forme, signés par le musée vendeur et contresignés par le ministère de la culture. L'un des premiers objets que j'achetai, un énorme masque (fig.1) du nord de la Nouvelle-Irlande, venait de Dresde. C'était un « enfant de Parkinson », publié par le musée en 1895 dans un des trois célèbres albums de format in-folio (fig. 2a et 2b), dont Arthur Speyer fils me fit don un peu plus tard : ces livres avaient appartenu à Hans Nevermann, le grand spécialiste des îles de l'Amirauté !



Fig. 3. *Figure* totok *en bois léger, finement ornée d'un décor polychrome peint (pigments mineraux), du nord de la Nouvelle-Irlande. Elle servit à un rituel* malagan, *nom général attribué aux sculptures et objets utilisés pour ces cérémonies. Parkinson, qui l'avait recueillie avant 1894, et l'avait donnée (ou vendue) au musée de Dresde, la choisit entre plusieurs centaines pour illustrer son fameux livre :* Trente ans dans les Mers du Sud (1907). *Haut. : 133 cm. Inv. 4328.* Musée Barbier-Mueller.

L'appartement bernois d'Everett tenait du taudis et du bordel. Sa femme vivait au Mexique. Lui-même courait la gueuse avec entrain. Un jour, j'arrivai à dix heures du matin avec mon chauffeur José (trente et un ans à mon service !). La porte nous fut ouverte par une demoiselle bien en chair, entièrement nue, riant aux éclats. Une autre personne, de silhouette très semblable, pas plus vêtue que la précédente, apparut et se mit à pourchasser son amie, la frappant avec un linge mouillé. Rassiga se montra enfin, majestueusement drapé dans un drap blanc. On eut dit un empereur romain. D'un geste il chassa les deux créatures felliniennes avec humeur. Il s'assit et se mit à me raconter avec forces détails désopilants comment il comptait échanger des sculptures du Sepik appartenant au musée de Vienne, rapportées tardivement et de médiocre qualité, contre de superbes masques et statues du même fleuve Sepik, appartenant à un musée allemand, lequel souhaitait « diversifier » ses collections. Son rire roulait comme le tonnerre. J'avais l'impression que, par les fenêtres ouvertes, ce bruit allait faire sursauter notre tranquille gouvernement, dans la ville fédérale peu accoutumée à de telles démonstrations : piaillements de gourgandines, hoquets énormes. Ce jour-là, je tombai amoureux d'un autre héritage parkinsonien, une statue *malagan* (**fig. 3**) si finement rehaussée de peinture, qu'on ne pouvait s'empêcher de penser à Paul Klee. Nous en discutâmes le prix, tombâmes d'accord. Rassiga devait terminer je ne sais quelle formalité de dédouanement. J'attendis… et ne vis rien venir.

Lors d'un nouveau voyage à Berne, je vis au Port Franc, côte à côte, un formidable « fétiche à clous » et un immense masque « à trompette » Baining. Les deux pièces valaient exactement le même prix. Comme Josef Mueller possédait un fétiche à clous, et comme j'étais passionné d'Océanie, j'acquis le masque à trompette. Imbécile que j'étais ! Je ne réalisais pas que les deux fétiches à clous, celui de Mueller et l'autre, n'avaient rien en commun. Et bien vite, j'allais découvrir qu'il était impossible de caser un fragile masque en *tapa*, de trois mètres de longueur, dans un appartement ou dans un petit musée.

Le fétiche à clous fait maintenant l'honneur du musée de Detroit. Quant à moi, après avoir gardé le masque à trompette pendant trente ans caché sous une toile protectrice, ne le montrant qu'une seule fois à Marseille, j'ai fini par le céder à Anthony Meyer, lequel l'a vendu au Musée du Quai Branly ! Voilà à quels aveuglements mènent les collections systématiques. C'était déjà, avant la fondation de mon musée, le combat entre le « spécialiste » et le « collectionneur » !

Mais, me demanderez-vous ? Qu'est devenue la belle statue *malagan* ? Vous imaginez que je m'en enquis plusieurs fois, jusqu'au moment où Everett, très gêné, m'avoua qu'il l'avait vendue à Walter Randel, marchand new-yorkais, un jour où il avait forcé sur le flacon, et avait oublié notre transaction. Je ne perdis pas de temps à l'engueuler (d'ailleurs, pour s'excuser, il me fit cadeau d'un superbe bouclier (fig. 4) de l'île Karkar, sorti du musée de Budapest !) et filai à New York. Là, je récupérai le *malagan*, moyennant une « légère prime », correspondant au prix fixé avec Everett, lequel prix se trouvait donc doublé.

Surtout, cher lecteur, ne croyez pas qu'il y ait la moindre amertume dans ce propos. Rassiga était un homme honnête qui faisait un peu trop la fête. Il se montra envers moi d'une correction sans faille, durant une quinzaine d'années. Mais ses extravagances, son allure débraillée n'inspiraient pas toujours confiance à ses interlocuteurs. Un autre souvenir me revient : George Ortiz était aux cents coups, après lui avoir confié une magnifique plaque du Bénin (le « sacrifice de la vache ») car, en vrai collectionneur, il avait besoin d'argent et Everett disait avoir un client. Je rassurai George, lui certifiant qu'il reverrait, soit la plaque, soit la somme énoncée. Deux mois d'angoisse passèrent. Everett réapparut, son carnet de chèques à la main. Et George trouva une autre raison d'avoir des insomnies (il y a longtemps qu'il aurait dû breveter son « système ». A ce sujet, dirais-je que son stress fait partie intégrante de son flair, et que son anxiété lui donne le coup d'œil infaillible qu'on lui connaît ? Serein, il ne serait plus visité par aucune fureur apollinienne ! Mais revenons à Rassiga !).



Fig. 4. *Bouclier formé d'une armature de bois en trois parties, sur lesquelles sont tendus des liens d'osier teintés en rouge, avec réserves pour motifs en noir et jaune. Ile Karkar (au large de la côte nord de la Nouvelle-Guinée). Le système des trois planches verticales formant un bouclier se retrouve à l'ouest de la Nouvelle-Bretagne. Recueilli par Giovanni Bettanin avant 1900. Haut. : 117 cm. Inv. 4130.* Musée Barbier-Mueller



Fig. 5. *Masque confectionné au moyen de* tapa *(pour le bonnet), feuilles et écorce de palmiers, bois léger. C'est l'un des deux types de masques en usage dans les îles Witu (Iles Françaises), au nord de la Nouvelle-Bretagne ; l'autre type de masque est en bois, peint en rouge, blanc et vert, grâce à une couleur végétale unique (nous possédons un tel masque, provenant du musée de la Herz Jesus Hilltruper Mission, près de Munster, en Allemagne). La trichromie, noir-rouge-blanc est réalisée avec des pigments traditionnels : de la chaux provenant de la calcination de coquillages pour le blanc, de l'ocre minérale pour le rouge, et du noir de suie. Collecté par Lajos Biró en 1900 pour le musée ethnographique de Budapest. Haut : 66 cm. Inv. 4475.* Musée Barbier-Mueller



Fig. 6. *Ce type de masque, nommé* lorr, *est très peu commun. On en connaît une demi douzaine de beaux exemplaires, les plus raffinés étant le masque de la collection Rockefeller au Metropolitan Museum, et celui récolté par le comte R. Festetics de Tolna en 1895, au cours de son périple à bord du yacht le Tolna. On ne sait pratiquement rien de l'usage de ces masques, dont le nom signifie « crâne » dans la langue vernaculaire proche de celle des Tolai de la côte de la péninsule de la Gazelle, en Nouvelle-Bretagne. Ces idiomes sont austronésiens (malayo-polynésiens) alors que les Baining de l'intérieur parlent une « langue papoue ». Haut. : 40 cm. Inv. 4336.* Musée Barbier-Mueller.

Il y a dans les collections européennes et dans les musées américains des dizaines d'objets merveilleux, existant de par la grâce du talent de négociateur d'Everett. Sans lui, ils seraient rangés dans les réserves de musées possédant bien d'autres chefs-d'œuvre.

On doit cependant faire une exception pour le musée de Budapest. Avec stupéfaction, toujours dans les années 70, je m'aperçus que le catalogue « Art des Mers du Sud », publié en plusieurs langues par Tibor Bodrogy, était utilisé comme catalogue de vente. Vous disiez : je désire ce masque, cette statue. Très bien, vous répondait-on. Et quelques mois plus tard, l'objet était à vous.
C'est ainsi qu'Everett me demanda si je serais intéressé par un des deux masques en écorce et fibre des Iles Françaises (îles Witu) se trouvant à Budapest. Jean Guiart avait envoyé un photographe sur place pour prendre un cliché du « plus beau des deux masques », pour son livre « Océanie » dans la collection « L'Univers des Formes » de Gallimard. Le photographe choisit celui des masques que l'on avait peinturluré, sur place, au moyen de « bleu de lessive » (*Reckitt's blue*). Quand Rassiga entama les pourparlers, son interlocuteur lui déclara tout net qu'il pouvait avoir un des masques, « mais pas celui publié par Guiart » ! C'est ainsi que je me retrouvai en possession de l'objet (**fig. 5**) ayant gardé tous ses pigments naturels !

Un grand marchand belge, Emile Deletaille, se paya le luxe d'organiser une exposition où presque tout provenait de Budapest. Je reculai devant les prix annoncés, compris plus tard mon erreur et grâce à l'amitié d'Emile, je pus récupérer deux pièces maîtresses : le grand masque *malagan* (**fig. 7**) - que Guiart avait également reproduit -, aujourd'hui placé sur mon bureau et un masque (**fig. 6**) rarissime autant que subtil de l'île Duke of York (entre la Nouvelle-Bretagne et la Nouvelle-Irlande), récolté par Rodolphe Festetics de Tolna en 1895.



Fig. 7. *Ce très grand masque me surplombe durant mes heures de travail. Michael Gunn, qui l'a publié, ne s'est pas penché sur le motif curieux des grandes oreilles en forme de feuilles dans lesquelles grimpent deux serpents. Sans doute est-il bien trop tard pour vérifier si la Nouvelle-Irlande connaissait un mythe semblable à ceux que l'on a recueillis en Indonésie occidentale, où l'Arbre Cosmique est représenté par n'importe quel tronc, branche, rameau. Et dans ces mythes, le serpent venu du Monde Souterrain grimpe dans l'Arbre jusqu'au Monde Céleste pour exprimer l'opposition des deux Mondes, à la base d'un système dualiste exprimé par un certain nombre de couples, qui sont autant de « contraires-nécessaires » : la nuit et le jour, le Bien et le Mal, le soleil et la lune, l'homme et la femme, etc. Bois léger. Pigments naturels. Cire noire sur le visage. Récolté par Giovanni Bettanin vers 1900. Haut. : 102 cm. Inv. 4337.* Musée Barbier-Mueller.

L'un de mes derniers contacts avec Everett eut lieu en 1985. Il arriva inopinément dans mon bureau, me montra plusieurs photographies d'un masque en écaille de tortue du détroit de Torres acheté à Londres par le musée de Dresde en1873, intact avec toutes ses plumes de casoar (il avait séjourné plus de cent ans dans une caisse) et me demanda un prix très raisonnable, à condition que je lui remette la somme immédiatement. Il en avait un besoin urgent. Je ne balançai guère, lui signai un chèque, et signalai à mon agent en douane l'arrivée d'une caisse en provenance de Hongrie, où Rassiga résidait déjà. Rien ne vint de chez les Magyars. Le masque (**fig. 8**) me fut envoyé directement par Dresde, avec une montagne de certificats et de papiers ! C'est une de mes œuvres d'Océanie dont je rêve encore avec un amour particulier, comme un collégien..

Je ne revis plus jamais Everett. J'appris par une amie new-yorkaise de longue date, Maureen Zarember, qu'il s'était remarié avec une très sympathique Hongroise. Maureen devint en quelque sorte sa correspondante, chargée de trouver des acheteurs pour quelques pièces phénoménales qu'il arrivait encore à dénicher ; il ne pouvait pas mieux placer sa confiance. Par hasard, un jour, Douglas Newton me glissa qu'Everett avait encore une masque baining du même lot que l'encombrant masque à trompette. Je le contactai. Il m'envoya des photos. L'objet avait été collecté par la veuve de Parkinson en 1912, trois ans après la mort de cet étonnant personnage. Elle l'avait donné au musée de Leipzig et il n'en était jamais sorti. Je pus l'acquérir, non pour une bouchée de pain, mais pour un véritable « prix d'ami » (**fig. 9**).

Je ne saurais en dire davantage. Je laisse à d'autres le soin de raconter la vie de l'homme incroyable, de l'aventurier talentueux que fut Everett Rassiga. Sans lui, il est absolument certain que le « paysage artistique océanien », tel que nous le contemplons dans les collections publiques et privées des Ancien et Nouveau Continents, n'eût pas été ce qu'il est aujourd'hui. Ce paysage, en fait, a été modelé par deux hommes : Arthur Speyer père, puis Everett, dont les activités s'enchaînèrent tout au long du XX^{e} siècle, à la faveur du nazisme pour le premier, puis du communisme pour le second. C'est donc dans le réservoir des collections publiques allemandes océaniennes que puisèrent essentiellement les deux hommes. Je reste toujours étonné de constater la richesse incroyable desdites collections, après tant de « prélèvements » effectués dans des conditions souvent rocambolesques !



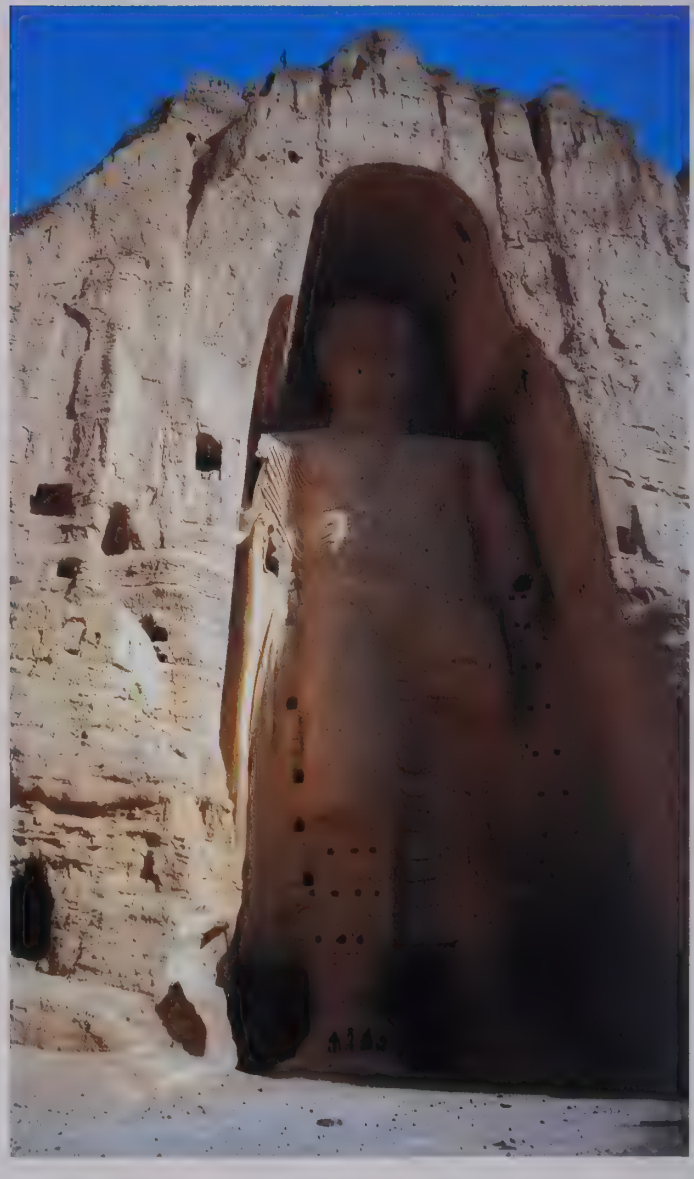
Fig. 8. *Il n'est plus besoin de présenter ce masque, crois-je. En 1870, le Révérend Mc Farlane fut envoyé dans le détroit de Torres (qui sépare l'Australie de la Nouvelle-Guinée) pour « évangéliser les cannibales ». Il recueillit avec méthode quelques très beaux masques et des tambours ou autres objets, qu'il envoya à Londres, où ils furent vendus aux enchères au profit de la mission. Le musée de Dresde l'acquit à cette vente. Puis Mc Farlane fit détruire tout le reste. En 1875, la religion traditionnelle n'existait plus. Les hommes avaient les mêmes maladies et ils mouraient tout comme au temps jadis, ayant troqué le séjour sublime de leurs esprits ancestraux pour un paradis peuplé de bigots genevois ou écossais. En 1880, quand Cambridge décida de lancer à l'assaut du détroit de Torres une demi-douzaine de savants sous la houlette de A.C. Haddon, celui-ci constata qu'il n'existait plus aucune pratique, plus aucun rituel traditionnel. Il parvint à en faire reconstituer certains. Une célèbre photo, prise par lui, montrant un danseur au visage caché par un masque ajouré, est souvent reproduite. Ce qu'on ne sait pas, c'est que le masque était… en carton. Tout cela a été fort bien expliqué dans un précédent numéro de cette publication par mon ami Norman Connor Abramovic. Long. : 50 cm. Inv. 4244.* Musée Barbier-Mueller.



Fig. 9. *Masque en* tapa *(écorce, ou plus exactement liber d'arbre, battu longuement et transformé en une sorte de pâte, aplatie en feuilles fines) d'origine baining (centre de la péninsule de la Gazelle. Le nom de ce type de masque est* kavat. *Il se produisait au cours de rituels nocturnes complexes et sur lesquels planent certaines incertitudes, faute d'avoir pu effectuer une étude complète avant que ces cérémonies ne dégénèrent pour devenir des manifestations organisées par les agences de voyage ! Il existe plusieurs sous-groupes chez les Baining, qui occupent un assez vaste territoire. Ce masque appartient aux Kairak, envahisseurs du territoire des Butam. Il fut considéré et catalogué comme Butam par Phoebe Parkinson, qui le recueillit en 1912, pour le remettre au musée de Leipzig. Je n'ai pas pour habitude de vanter nos propres objets : ils se défendent sans mon aide ! Dans ce cas, néanmoins, je ferai une exception. J'ai vu quelques autres masques* kavat *anciens (je ne parle pas des productions réalisées en masse après 1945, où la sévérité, la méchanceté, le caractère hautain sont remplacés par des contorsions ridicules) et n'ai jamais aperçu quoi que ce soit qui puisse égaler le panache de ce grand front orné d'un motif géométrique parfait, l'intensité du regard, ni la férocité de la bouche aux dents de saurien. Haut. : 100 cm. Inv. 4461.* Musée Barbier-Mueller.

« C'est bien au port franc de Genève que se trouvent les restes négociables des deux grands Bouddhas de Bahmiyan. »
Ugo Rankl, Paris Match, 11 au 17 sept. 2003,
citant un « informateur anonyme ».

Avez-vous bien regardé un bouddha de Bahmiyan ? Avant le dynamitage, il ne possédait déjà plus de visage, celui-ci ayant été mitraillé par les musulmans fondamentalistes. Voyez ce corps immense, sans bras. Maintenant imaginez un bloc de un mètre de haut qui provienne d'une partie quelconque du corps. Quelques plis sans grand relief sur un gros caillou. Et c'est ce bloc que l'on aurait pris soin (s'il existe ?) de transporter au port-franc de Genève pour en tirer des millions ? Seule explication d'une telle absurdité : le besoin de remplir les colonnes d'un journal voué au croustillant, un jour où Stéphanie de Monaco n'a pas intégré un nouveau compagnon dans le cirque de sa vie, le jour où l'on manque de copie !



Le journaliste de Paris Match m'est plutôt sympathique. Il a un culot infernal, une excellente plume, et un ordinateur portable acheté chez Moulinex. Il y jette une masse d'informations incontrôlables, obtenues de personnages refusant de dévoiler leur identité, craignant pour leur vie (sic), et un article formé de coupés-collés sort sur l'imprimante. Un certain Haji Khalil fait s'envoler pour Londres une cargaison d'art bouddhique « estimées » à 29 millions d'euros. Ainsi dépeint, le même personnage est (pure conjecture) le seul grand trafiquant pakistanais « assez ambitieux pour avoir récupéré les meilleurs morceaux des bouddhas de Bahmiyan » (re-sic), lesquels morceaux sont maintenant à Genève « sous la surveillance constante de gardes fidélisés par leurs patrons par des salaires mirobolants et la certitude qu'ils ne survivraient pas à une trahison » (toujours sic).

Vous les imaginez, vous, ces « gardes » grassement payés pour garder une douzaine de blocs de pierre sauvés (comment ?) des décombres dynamités, et sans aucune valeur autre que sentimentale ? Sans compter que le port-franc de Genève est un lieu « hors douane ». Un lieu étroitement surveillé (un lot d'objets volés vient d'y être saisi, en septembre 2003), où les gens louches sont assez mal vus, des chiens faisant régulièrement leur ronde pour s'assurer qu'aucune caisse ne contient de la drogue, la justice suisse ne badinant pas avec les malfaiteurs, quelle que soit leur activité.

Le même article nous apprend que le fameux trésor de Begram a quitté le Pakistan (toujours le Pakistan !), et valait 585.000 euros « sur le marché noir européen » (le chiffre est si précis que la transaction a du s'éventer. Que ne nous dit-on le nom de l'heureux acquéreur ?).

On parle aussi d'une rarissime dalle portant une inscription de la plus haute valeur qui a été authentifiée pas un archéologue français, ce qui lui permettra (titre de l'encadré) de dépasser « le million de dollars ». Dans l'encadré lui-même, on nous révèle que les propriétaires de la dalle ont du abaisser leur prix à 600.000 dollars, et l'ont vendue à un nommé Kh., lequel a « l'intention d'en multiplier la valeur par trois, voire cinq… » (sic). Pourquoi pas cent ?

En effet, dans un autre encadré, il est indiqué que la valeur des antiquités afghanes, et elles-seules, « atteindrait le montant astronomique de 32 milliards de dollars par an ». Combien de trésors de Begram pour atteindre ce chiffre ? Il me semble que le lecteur le moins familier avec le marché des antiquités (il est vrai que je ne collectionne pas l'art bouddhique et que mon témoignage n'est que celui d'un habitué des ventes aux enchères) se rendra compte de l'ineptie d'une telle « information ». Additionnez le résultat des ventes d'archéologie organisées par Sotheby's, Christie's ou l'hôtel Drouot en 2002, vous arriverez péniblement à une quinzaine ou une vingtaine de millions de dollars, crois-je. Quand aux marchands ayant pignon sur rue, je compte les fois où je les ai vus en possession d'un objet valant plus de 500.000 dollars. Enfin pour ce qui est des trafiquants, bien obligés (ai-je tort ?) de trouver des clients pour les trésors qu'ils détiennent, je n'en ai jamais aperçu le moindre. J'ai demandé à des amis collectionneurs réputés s'ils avaient été contactés par un personnage ténébreux, leur proposant un sublime objet archéologique ? Réponse : jamais !

Dernière révélation : les trafiquants d'œuvres d'art « feraient falsifier de vieux documents récupérés dans les archives des douanes suisses » (sic). On connaît la méticulosité des services fédéraux, leur goût du secret, et l'ordre qui règne dans tout ce qui dépend de la pieuvre bernoise où que s'étendent ses tentacules. L'idée du « pillage des biens administratifs suisses » relève d'un mauvais scénario pour une parodie de James Bond.

Je répète que je n'ai aucune animosité envers le journaliste dont je relève ici les inexactitudes, résultant, à l'évidence, des récits émanant d'informateurs fantaisistes et ignorants.

Ne serait-il pas plus constructif de concentrer les préoccupations de chacun, en ce qui concerne les « trafics », à ceux autrement dévastateurs qui ont pour objet les drogues diverses dont le Tiers Monde nous submerge ? L'Europe, pas plus que les Etats-Unis, ne sont responsables de la destruction des bouddhas de Bahmiyan. S'il en restait un fragment ayant quelque valeur esthétique (ce qui n'est pas le cas), il serait plus en sûreté au Louvre ou au British Museum, plutôt qu'à Kaboul où il attendrait la prochaine révolte talibane, pour notre angoisse ?

Expositions / *Exhibitions*
Barbier-Mueller Museums 2004

RÊVES DE COLLECTION
Musée Barbier-Mueller, Genève
Du 15 avril au 15 octobre 2004





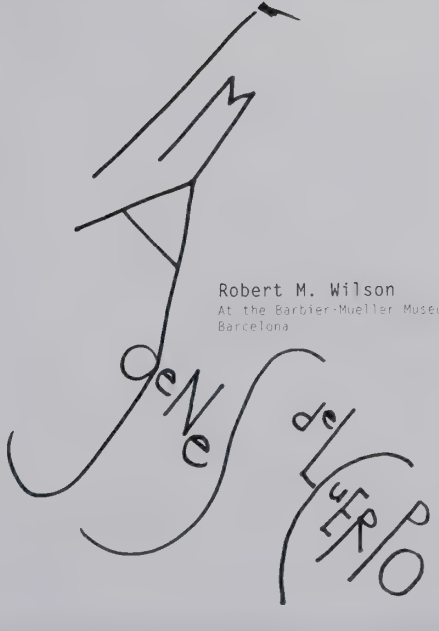
TRÉSORS DE LA CÉRAMIQUE PRÉCOLOMBIENNE
Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino, Barcelona
Du 29 octobre 2003 au 2 mai 2004
Fondation de l'Hermitage, Lausanne
Du 25 juin au 24 octobre 2004



SIEGES D'AFRIQUE NOIRE
Ensemble conventuel des Jacobins, Toulouse
Du 30 novembre 2003 au 22 mars 2004



DE FER ET DE FIERTÉ
Armes blanches d'Afrique Noire
Musée du Président Jacques Chirac, Sarran
Du 15 décembre 2003 à fin septembre 2004



IMAGENES DEL CUERPO
Museo Barbier-Mueller de Arte
Precolombino, Barcelona
1er juin au 30 septembre 2004

Liste des membres des musées Barbier-Mueller de Genève et Barcelone

COMITÉ DE GENÈVE
Président : M. Jean Paul Barbier-Mueller
Vice-Présidents :
M. Joaquin Martinez-Correcher,
Comte de la Sierra Gorda
M. Jean Gabriel Barbier-Mueller

MEMBRES DU COMITÉ
Mme Stéphane Barbier-Mueller
S.A.R. le Duc de Bavière
M. Marc Blanpain
Princesse Donna Noëlle del Drago
Comte Baudouin de Grunne
M. Raoul Lehuard
Mme Margaret Mc Dermott
M. Yves Oltramare
Comte Giuseppe Panza di Biumo
M. Louis Perrois
M. Jean-Louis Prat
Mme Rodman C. Rockefeller
Dr William Rubin
Mme Pierre Schlumberger
Prof. Dr Werner Schmalenbach
Marquis de Ségur
Dr William Kelly Simpson
Dr Gustaaf Verswijver
Prof. Frank Willett
Mme Laurence Mattet (secrétaire)

COMITÉ DE BARCELONE
Président: Mme Lola Mitjans
Vice-Président :
M. Joaquin Martinez-Correcher,
Comte de la Sierra Gorda

MEMBRES DU COMITÉ
Mme Aurèlia Carulla
M. José Daniel
M. Santiago Fisas i Ayxelà
Mme Núria Fradera
Mme Estela Folch
Mme Pilar Garrigosa
M. Ferran Mascarell
Mme Elvira Maluquer
Mme Anna Ricart
M. Xavier Rubert de Ventós
Mme Montserrat Vall-Ilosera
M. Juan Ignacio Echevarria
Mme Anna Casas (secrétaire)

MEMBRES DE SOUTIEN (CH)
Me Charles Adams
M. Jean Altounian
M. Jean-Pierre Arnold
M. & Mme Giovanni Barilla
M. Philippe de Beaumont
M. Serge Benveniste
Dr Nicolas Bergier
M. Patrice Bezos
M. Jean Bonna
M. Pierre Jean Bosson
M. Jacques Bouvet
M. Frédéric Bühler
M. Michel Burtin
Mme Franziska Corradini
M. & Mme Philippe de Coulon
M. François Curiel
M. et Mme Pierre Darier
M. & Mme René David
M. Frédéric-Karim Dawance
M. Luc Desjacques
Dr Maurice Despland
M. & Mme Luc Estenne
Expositions Natural Le Coultre
Mme Suzanne Färber
M. Robert Favarger
Fondation Moët & Chandon pour l'Art
M. Michel Fornallaz
M. Maxime Giot
M. & Mme Marc Groothaert
Dr Paolo Guglielmetti
Mme Reinhild Hagelberg
M. Bertrand Harsch
M. Pierre Hiltpold
Mme F. Homann von Herimberg
Hôtel du Rhône
Me Yves Jeanrenaud
M. & Mme Philippe Joye
M. Pascal Juvy
M. Alain Kernen
Dr Hartmann Koechlin
Dr Eberhard Kornfeld
Mme Daphné Koutoulakis
M. Jan Krugier
M. & Mme Hanns Lettner
M. & Mme Philippe de Loës
M. Michel Matthey
Mme Anne Maus
Mme Gilbert Mégevet
M. & Mme Franz Meyer
M. Werner Moeschinger
M. François Moser
M. Robert Niestié
Mme Barbara Oertli
Mme Alain Patry
M. Willem Peppler
M. Jean Pfau
Phillips de Pury & Luxembourg
M. Gianni Piacitelli
Dr Henri W. Racz
Mme Kristina Rae Grimaux
M. & Mme Mario Rampini
M. Philippe Reiser
M. James Risch
M. Henri Roch
M. Jean-François Roulin
M. Denis Schott
M. Alfred von Schulthess
M. Ian Schwieger
Dr Georg von Segesser
M. & Mme Selman Selvi
Société Coopérative Migros GE
M. & Mme Gianluca Spinola
M. Walter Stämpfli
Me Claude Terrier
Dr Edward Tschopp
Mme Odette Valsoanei
M. & Mme Léonard Vernet
M. Francis Wahl
Me Olivier Weber-Caflisch

MEMBRES DE SOUTIEN ÉTR.
M. Pierre Amrouche
Mme Martine Assouline
M. Jacques Besombes
M. André de Bock
M. Gérard Capdepont
M. Patrick Caput
M. & Mme André Chorémi
M. Michel Coppee
M. Bernard Dulon
Mme Concha Esteban Pascual
Mme Francine Farr
M. Joan Font Torrent
M, & Mme René Garcia
M. Jacques Germain
M. François de Grancey
M. Reginald Groux
M. D.M Dusty Gruver
M. Philippe Guimiot
M. Jorge Helft
M. & Mme Irwin Hersey
Indira Gandhi National Centre for the Arts
Baron & Baronne Paul Janssen
M. Donald Kahn
M. Quentin Laurens
M. Philippe Le Flanchec
M. Alain Le Provost
M. Daniel Marchesseau
M. Daniel Masson
Mme Francine Maurer
M. Jean-Claude Meinoiux
M. Alain de Monbrison
M. Ferdinando Mussi
M. Didier Prime
M. François Rabier
M. Fred Richman
M. James J. Ross
M. & Mme Philippe Schiever
M. & Mme Alain Strub
M. & Mme Christopher Thorpe
M. Emmanuel Vastine
M. Robert T. Wall

MEMBRES AMIS (CH)
M. Auguste Abosio
Mme Françoise Achio
M Christian Aegerter
M. Donat Agosti
Mme Fabienne Allegri
Mme Doris Ammann
Mme Jacqueline Ammann
Mme Josiane Andrey
M. Heinz von Arx
Atelier Brüderlin SA
M. Claude Aubert
Mme Madeleine Audergon
Mme Jean Babel
M. & Mme Graziano Balestra
M. Peter Balsiger
M. Robert Balthassat
M. Marc-André Baschy
M. Olivier de Beaumont
Mme Ursula Becchina
Prof. Alexandre de Beer
Mme Anne Beguin
M.& Mme Guy Bénard
Mme Liliane Benziger-Schild
M. & Mme Remo Bernasconi
M. Jacques Berney
M. Jacques Berthoud
Dr Patrick Bertone
M. Jean Bettems
M. Denis Beuret
M. Albert Bezinge
M. Urs Binder
M. Bruno Bischofberger
Mme Hélène Bischop
Mme Marguerite Blameuser Braun
M. Michel Blank
Dr Antoine Bloch
Mme Hilda Boeglen
M. Jean-Pierre Boillod
M. Pierre Boimond
Mlle Anne-Marie Boitel
Me François Bolsterli
M. Alain Bordier
Dr Bertand Bordier
M. James Bouzaglio
Mme Esther Brinkmann
Mme Iris Brose
M. Didier Brosset
Dr Jean Paul Bruggimann
M. François Brunschwig
M. & Mme François Brutsch
M. Jean-Pierre Brutsch
Mme Françoise Bruttin
Buchhandlung Jäggi
M. Michel Buri
M. Pierre Buri
M. Gaston Burnand
M. Jacques Bussat
M. Jean-Marc Butty
M. Andréa Caratsch
S.E. M. Claudio Caratsch
Mme Claudine Castillero
Mme M.Cristina Cedrini
Mme Emily Chaligné
Mm L. Chameides
Mme Kailash Chandaria
M. Robert Chappuis
M. Alain Charreteau
Mme Irène de Charrière
M. Jean Châtelain
M. Eric Chauvet
Mme Bernadette Chevalier
M. Pierre Chevrier
M. Luciano Chiesa
Me Jean Clostre
M. Giuseppe Cocconi
M. Olivier Cohen
M. & Mme Paolo Colombo
M. Claude-Victor Comte
Dr Maurice Constantin
M. & Mme Christian Conus
M. Pieter Coray
M. David Cottier-Angeli
M. Gilbert Coutau
M. & Mme Patrick Cramer
M. Roland Cramer
Mme Faïka Croisier
Mme Priscilla Currat
Mme Aïda Da Costa
M. Francisco Da Mata
Me Manuel Dami
Mme Chantal Darcy-Lette
Mme Monique Da Silva-Darbre
M. Jean David
Mme Eliane David-Weill
M. & Mme Jean-Louis Delachaux
Dr & Mme Maurice Deller
M. & Mme Jean-Paul Demesy
M. René Denat
M. Charles Deprez
M. Hervé Dessimoz
M. & Mme Themelis Diamantis
Dr Pierre Dick
M. et Mme Richard Dreyfus
M. Bernard Droux
M. Charles Edouard Duflon
M. & Mme Alain Dufour
Mme Henriette Dufour
M. Henri Dumaret
Mme Isabelle Dumaret
M. & Mme Philippe Dumaret
M.& Mme Frédéric Dumas
M.& Mme Thierry Dumas
M. Jean Dumonthay-Vogel
Mme Lou Dupont
M. André Durand
Mme Pierre-Yves Duvillard
Mme Marianne Eckert
M. et Mme Georges Embiricos
M. Marcus Enckel
Epars & Devaud S.A.
M. & Mme Richard Epstein
Dr Jean Fague
M. Jean-André Favre
Dr Rolf Fehlbaum
M. Jean-André Favre
M. & Mme Georges A. Fiechter
M. Fabrice Filliez
M. Jean-Jacques Fiorina
M. Daniel Fleming
Mme Evellyn Floris
Mme J. Folliet
M. Jean-François Fontaine
Me Giorgio Foppa
Mme Dolorés Francey
Mme M. Frauenfelder
Mme Jacqueline Freling
M. & Mme Hans Fritz
M. Patrick Fröhlich
Mme Colette Fry
M. Pierre-Yves Gabus
Galerie Patrick Fröhlich
M. Marc-André Gallina
Mme Araxi-Yolanda Garabedian
Mme Alison Garabedian-Doig
Mme Raquel Garcia-Espina
M. et Mme Jean-Pierre Gardiol
Me Jacques Gautier
M. Christian George
† M. Gérard Geiger

M. René W. Gerber
M. et Mme Léonard Gianadda
Dr Christian F. Giordano
Mme Denise Glaus
M. Théodor Gloor
Mme Ute Goehring
M. C. Gourou de Labourdette
M. & Mme Bernard Graf
M. Jean-François Graf
M. Michel Grandgirard
M. Samuel Jacques Grandjean
Mme Rosario Granges
M. Michel Gremaud
M. François Gressot
M. & Mme Henri Grobet
M. J. P. Mario Groppi
Mme Gabriella Guerra
M. Laurent Guignard
M. Jacques Guyot
M. Daniel Gysin
M. Heinz Haberzettl
M. Georges Haefeli
Dr & Mme Bernard Hahnloser
Me Bernard Haissly
Dr Iris Haldimann
Mme Ingrid Hansen
M. Roland Hartmann
Mme Irène von Hartz
M. Jacques Hauenstein
M. Georges Hayoz
Mme René Helg
Dr Günther Henke
Mme Jean Hentsch
M. Michel Heurteux
Mme Eva Hilderbrand
M. Paul Hoeve
Mme Brigitte Hofler
M. Rinaldo Hofmann
M. & Mme Alain Honegger
M. Jean-Luc Honegger
M. & Mme Jean-Marc Honegger
M. Udo Horstmann
M. Jean-Marie Houlmann
Mme Claude Howald
M. F. Howald
M. Russel Howard
M. Pierre Huber
Me Bruno Hug
Mlle Erna Inhelder
Mme Patricia Myriam Isimat-Mirin
M. & Mme Roland Jakob-Kocher
Mme Jocelyn Jaquerod
M. André Jeannin
M. & Mme Carsten Jörgensen
Mme Dominique Jotterand
Mme Carla Juat
M. Claude R. Julier
Mme Laurette Kantardjan
Mme Nathalie Kastler
M. Jean Jacques Keller
M.& Mme Josef Kläusler
Mlle Gaby Kocher
M. Oscar Koralnik
Mme Claire Kossovsky
M. Pascal Koster
M. Daniel Kündig
Mme André L'Huillier
Mme Lise Lachenal
Mme Catherine Lachenal-Janicot
M. et Mme Georges Lambert-Lamond
Mme Isabelle Lebeau
M. Patrick Le Louerec
Mme Isabelle Lebeau
Mme Hélène Leckie
Mme Emilia Lelli
Mme Bettina Leopoldo
M. Bernard Letu
M. Laurent Levy
Mme Anne Marie Liengme
M. John Lippens
M. Daam Lô

Mme Patricia Lo-de Freitas
Mme Regula Locher
Mme Georges Loiseau
M. Georges Long
Mme Eugénie Loretan
M. & Mme Henri Lugrin
M. Jean-Jacques Lugrin
Mme Annick Lupi
M. Peter Lüscher
M. Gilbert Luthi
Mme Edith Lutz
Dr Lucien Maillard
Mme Michèle Mailliet
M. Claude Makowski
M. Jean-Pierre Malè
M. Marius Mändly
M. Daniel Marchesseau
Mme Christiane Marfurt
M. Didier Marini
M. Pierre Marti
M. Gaspard de Marval
M. Bruno Maumené
M. Bruno Meissner
Mme Christine Mellet Hascoët
M. Guy Menoud
Mme Monette Messeiller
M. Aram Meutemedian
Mme Murielle Meylan
M. & Mme J. Michael-Van Uchelen
M. François Mingard
M. Gérald L. Minkoff
Mme Josette Molland
Mme Elisabeth Moning
M. Jean Montessuit
M. et Mme Paolo Morigi
S.E. M. Friedrich Moser
M. François Mottas
M. Michel Moustakis
M. Tobias Mueller
M. & Mme George Muller
M. Gilbert Muller
M. & Mme Léo Murray
Mme Hélène Nantier
Mme J. Naville
Mme Simone Naville
Nello Brighenti S.A.
Dr Helmut Neumann
M. Ngoc-Bich Nguyen
Mme Thuy Nguyen
M. Bernard Nicod
M. et Mme J. P. Nobile
M. Jean-Paul Noirat
M. François Ochsner
Mme Mario Olivero
M. Gilbert Omarini
M. Pierre Orloff
M. et Mme George Ortiz
Mme Marie-José Ortoli
M. Frank A. Otten
M. & Mme Fernand Ottone
M. Louis Paillard
M. Patrick Pakenham
Palladion Ancient and Fine Art AG
Dr Philippe Pasche
Mme Isabelle Pasquier
M. Jean Pastré
M. Olivier Payot
Mme Michèle Pedroni-Bordier
M. Roland Pellarin
Mme Claire Perret-Monnet
M. & Mme Malte Peters
Me Nicolas Peyrot
M. Roger Pfund
Mme Lan-Huong Pham
Mme Hilde Philibert
M. Alain Piacenza
Mme Caroline Piacitelli-von Teufenstein
M. & Mme Yves Piaget
Mme Ariane Piazzalunga
M. Jean Pigozzi
Mme Christine Pillet

M. Alain Pillevuit
M. Jean-Yves Pirot
Me Dominique Poncet
M. Michel Porcher
M. Sebastiano Portunato
Mme Christiane Privat
Mme Nicole Progin-Luchs
Mme Christine Racine
M. Jürg Rageth
M. Rapin
M. Maurice H. Rapit
M. Jean-Paul Rathgeb
Prof. Raymond Rauss
M. Richard Reimann
Mme Yvette Reinhard
M. & Mme C. Reinhart
Dr Michel Renault
Mme Paule Rentchnick
M. Bernard Repond
Mme Dora Reymond-Gautier
Mme Mireille Richa
Mme Inge Riesen
M. Ernest Risch
Mme Claude Ritschard
M. Laurent Rivier
Mme Gisèle Rivola
M. & Mme S. Rivolta
Prof. Christian Nils Robert
M. Georges Rollini
Mme Andrée Rossetti-Esseiva
M. André Rougemont
Mme Rita Roulin-Tigretti
Me Odile Roullet
Mme Tiffany Rowe
Mme Juliette Ruesch
M. Duri Rungger
M. & Mme Yves Rytz
M. Jean-Claude Schaller
Mme Hiewet Schatzmann
M. René Scheidegger
M. Francis Schenk
M. Peter Schnell
M. Bernard Schopfer
Mme Catherine Schumacher
Dr Robert Schwaller
Dr Alexandre Schweizer
Dr Dietrich Schwela
Mme Rebecca Seger
M. Jean-Baptiste Sevette
M. Claude-Alain Siegler
Mme Madeleine Simon
Mme Agneta Siry
M. Marc Stauffer
Dr & Mme Nicolas Stelling
M. & Mme Gustav Stenbolt
M. Olivier Steudler
M. D. A. Steulet
Stoeckli S.A.
Dr Michel Storrer
M. David Sylvan
M. Willy Taillard
Mme Marie-France Terraillon
Mme Christiane Theiler
Dr Nicolas de Tribolet
M. Ali Riza Tuna
Mme Fatma Turkkan-Wille
Mme Irma Türler
M. Olivier Turrettini
Dr Michel Vallotton
M. Rolph Van der Hoeven
M. Yann Véguer
M. Gérard Veluzat
Mme Carol Voïnov
Mme Micheline Vorbe
W. Benoît S.A. – Chauffage
Mme Erika Wanner
M. Jean-Pierre Weber
M. Franz Weingartner
Dr Aloys Werner
Mme Denise Werner
Dr Sven Widgren

Dr Klaus Winter
M. Konrad Wirth
M. & Mme Claude Witz
M. Dominique Wohlschlag
Mme Irène Wyss-Villard
M. Marcel Zellweger
M. Serge Zoutter
Mme Catherine Zuppinger-Maeder
M. et Mme Mario Zürrer

MEMBRES AMIS (ETR.)

M. Manouchehr Aaron
M. & Mme Joseph Abensur
M. Yvan Agazar
M. Pierre-Henry Alquier
M. Jordi Altarriba Bos
M. Jordi Alvinyà Rovira
Mme Ester Amat Briones
M. Jean-Michel André
Mme Solange Andrewes
Prof. & Mme Horst Antes
Mme Eulàlia Aragonès Isern
M. Walter O. Arias Estrada
Mme Véronique Arnaud
M. Gérard Arnold
Dr Norbert Artaker
Mme Michèle Azzi-Cheyssial
M. E.C. de Backer
Dr David Baldry
M. Roberto Ballarini
M. Bernard Barasch
M. Olivier Barbançon
Mme Caroline Barbereau
M. Jacques Barbier
Mme Isabel Bargalló
M. Carlos Barranco Font
M. Claude Barrand
M. Jaume Barrera Fusté
M. Philippe Barril
M. Franck Barthélémy
M. Adolfo Bartolomucci
M. Hubert Baudoin
Dr H. B. Bäuerle
Mme Giuliana Bausano
M. André Beaudou
M. Oliver Behrens
Mme Anne-Marie Benezech
M. Pierre Bérard
M. Frantz Berger
M. Grégoire Bergier
M. Julien Bergier
M. & Mme André Bertrand-Xhonneux
M. & Mme Marc Bizouard
M. Mark A. Blackburn
M. Serge Blanchard
M. Daniel Blond
M. Guido de Bock
M. Hubert Bodot
M. Horst Boege
Dr Daniela Bognolo
M. Bruno Bonnefont
† M. Eddy Borsten
M. Samir Borro
M. François Boulanger
M. Laurent Boulanger
M. & Mme Didier Bourdon
M. Jean-Yves Boutaudou
M. Dean Bowen
M. & Mme Robert Earl Boyd
M. Gianni Boz
M. Etienne Briand
Mme Danielle Brochier
M. Serge Bruant
M. Edgar Bustamante Delgado
Mme Brigitte Calibre
Mme Elena Cantacuzène
M. Luís Cantarell Cornet
M. Renato Capra
M. Antonio Casanovas
M. Eugeni Casas Gilberga
Mme Rosa Maria Cases

M. Carlos Javier Castan Saenz
M. Rafael Castañer Masdeu
M. Sylvain Cazenave
M. Jean-luc Chalmin
Mme Gemma Chagués Bonafont
M. Cabord de Chatillon
M. Alain Chesne
M. Victor Chomentowski
Mme Ruben Cifuentes
M. Jean Clerc
Mme Marie-Thérèse Cochin
M. Miguel Ángel Colinas Álvarez
M. M. Collins & Mme Josette Morgann
M. Paolo P. Colombo
M. Phillips M. Connor
M. & Mme Eric Coote
M. Andreu Corominas Renter
M. Alberto Costa Romero de Tejada
M. Carlo Cristi
M. Niels F. Dahlmann
Mme Chantal Dandrieu-Giovagnoni
Mme Cécile Dallla Torre
Dr Pierre Danhaive
M. Pierre Dartevelle
M. Roeland De Moor
M. Michel Delaire
Mme Annie Delale
M. Alberto De Miguel Muyo
M. Hugues Denis
M. Jean Pierre Desaulniers
M. Frédéric Dessau
M. Alexis Devauchelle
M. Nico De Winter
M. Vittorio Di Giuro
Prof. Oreste Dominioni
Mme Jacqueline Dropsy
M. Jean-Pierre Dubois
M. Nicolas Ducimetière
M. Jean-Claude Duport
Professeur Pascal Duthoy
Dr D.M.S. Eisenburger
Prof. Artur Elmer
M. Gunther Erhart
Mme Alix Evesque
M. Olivier Faure
M. Francis Faust
Mme Mireia Ferrer Miras
M. Bernard Ferrier
M. A.G. Fierro
Mme Hélène Finidori
M. Etienne Fonrose
M. Victor Fonseca
Mme Mariann Ford
M. Andrea Formenti
M. Xavier Fouillet
M. Jean-Pierre Fournier
M. Edouard Friedler
M. Jacques Friedmann
Mme Jean Fritts
M. Philippe Gadisseux
M. Jean-Marcel Gayraud
Galerie Maine Durieu
M. John P. Garrity
M. Philippe Gaucherand
Mme Christine Gayet
Mme Paule Gentot
Mme Colette Ghysels
Mme Marie-Thérèse Gilles
M. Philippe Gilles
M. Michel Gillet
M. Benoît Gineste
M. Pierre Ginioux
M. & Mme Marc Ginzberg
M. M. Nicolao Giorgini
M. Olivier Girard
M. Paul Girard-Reydet
M. Jan Glinski
M. & Mme Stanislas Gokelaere
M. Thomas Goldet
Mme Regina Gómez Segarra
Gordon Reece Gallery
M. Burkhard Gottschalk
M. Christian Grandjean
M. Jean-Michel Groult
M. Paul Henri Guermonprez
M. & Mme Henry Gygax
M. René Haem
M. Peter Haslacher
M. Jacques Hautelet
M. Arnaud d'Hauterives
Mme Myriam Heimlich
Mme Elvira Hernández Maluquer
Dr M. A. Heymann
M. Leif Holmstedt
Me Jean-Christophe Honlet
M. Jac Hoogerbrugge
M. Nicolas Hug
M.Luc Huysveld
† M. Gastón Ibañez
M. & Mme Frank Imbert
Mme Maria José Isla Ortiz
Mme Françoise Jaffré
M. Fred Jahn
M. Meinert Jensen
M. André Jobin
M. Lars Johnsson
M. Jean-Pierre Jougla
M. Guy Joussemet
M. Guillaume Juillard
Dr Cornelius Kallen
Mme Susan Kaminski
M. Raphael Kerdraon
M. & Mme Mathias Kerschenmeyer
Mme Sophie de Kinkelin Pelletan
M. Paul Kintziger
Dr Camille Lafargue
Dr Robert M. Laff
Dr Martin Lagrain
M. Yves de Langre
M. Marcel Lavigne
M. Ludo Lavreys
M. Gwenael Le Gars
Dr Deborah Lehmann
M. Johannes Lehmann
M. Jean-Claude Lemagny
M. Jean-Pierre Lenfant
M. Dominique Leschi
M. Richard I. Levine
Librairie Jaspart Million
Dr Andreas Lindner
Dr Eduard Linsenmair
Mme Alícia Llorente Garcia
M. Pierre Loos
Dr Jean-Claude Loutre
Mme Judit Luna i Ester
M. Samuel Lurie
M. Jean Jacques Lussier
Mme Michèle Lyon
M. Egidio Maccacaro
Mahboudian Gallery of Ancient Art
Dr Daniel Mak
M. Cesare Margotta
M. Henri Martin
M. Stéphane Martin
M. Maurice Mathieu
M. Walter Maurer
M. Jean-Jacques Mayor
Mme Sylvia Medel Nevado
M. Philippe Meert
M. Mads Meinert
MM. V. Meneghelli
M. Carlo Mereghetti
M. Thomas A. Mertes
M.& Mme Patrick Mestdagh
M. Jean-Luc Mieszczak
M. Roger Mieusset
Mme Elena Miguel Lázaro
Mme Pascale Modola
M. Michel Moge
M. Mansour Mokhtarzadeh
M. Fernando Moncada
M. Michael Monschau
M. Pierre Moos
Prof. & Mme Marshall Mount
M. Claude Mozis
M. Xavier Muñoz Torrent
Mme Marina Muñoz Torrebianca
M. & Mme D. Muntendam
M. Thomas Murray
M. David Murray-Smith
Mme Elena Nadal Fernandez
Mme Anna Navarro Baixeras
M. Eduardo Nery
M. Roland Numrich
Dr Guido Nyckees
Mme Marta Obregón
Mme C. G. M. (Miep) Palmer
M. François Pannier
Mme Irene Parache Sabin
Mme Nina Pardinella
M. Alain Pariente
M. Patrick Parizot
Mme Ornella Pasini
Mme Maria-Grazia Partigliani
Dr Lise Pasquini
M. F.L. Pelt
Dr Angelo Peroni
M. & Mme Marc Perpitch
M. Guillaume Petitot
Mme Chantal Philippe
Mme Marie-France Piasio
M. Maurice Piault
Mme Marie-Cécile Pichard
Mme Evelyne Pierre
M. & Mme Thierry Pinet
M. Jean-Luc Placet
M. Wladimir Popovitsch
M. Laurent Potier
M. Patrice Praet-Comini
M. Raimon Ramis i Juan
Dr François Raty
M. Daniel Regnier
M. John J. Reiss
Mme Romy Rey
Mme Joëlle Riballet
M. Xavier Richer
M. Gianfranco Rimoldi
M. Pierre Robin
M. Josep Miquel Roca Sans
Mme Michèle Rosier
M. Jean Roudillon
M. Jean-Charles Rougier
M. Henri Roussilhe
M. Jörg Rumpf
M. Pierre Sajot
Dr Jean Salvador
M. Marc Samuel
Mme Lluïssa Sánchez David
M. Gérard Sand
Prof. Pieter Sanders
M. Michele Saragaglia
M. Frank Sauvagnac
M. Giovanni Scanzi
Mme Josette Schulmann
M. Adrian Schlag
Mme Josette Schulmann
Me E. J. Schwarze
Mme D. Schwob
M. Bruce Seaman
Mme Avelina Sebastián Gómez
M. Jean-Louis Seris
Dr Luis Serra
Mme P. Catalina Simmonds-Caldas
M. Dave Smith
M. Philippe Sohier
M. Peter Spuida
M. & Mme Saul Stanoff
M. Mario di Stefano
M. & Mme Christian Stenersen
Dr René de Swiniarsky
M. Patrice Tedjini
M. Hervé Teyssou
M. & Mme Hunter Thompson
Dr Jean-Pierre Tindy
M. Roger Tomasini
M. Gad Tordjman
M. Giancarlo Turco
M. Emmanuel Ungaro
M. Francisco Valera Tabueña
M. Javier Valero-Cantare
M. & Mme Van de Raadt & Van der Pas
M. Lucien Van de Velde
M. Jean-Didier Van Puyvelde
Dr A. Vandecandelaere
Mme Maurice Vanden Ameele
M. Olivier Vandernotte
M. Robert Vanderstukken
Mme Christiane Vaucheret
M. Hippoliet Verbeemen
Mme M. Isabel Verdiell Martínez
M. Javier Villavecchia
M. & Mme Jean Vivier
M. Christof Vonderau
M. Thomas Vroom
M. Michael Ward
M. Gordian Weber
M. T.P.J.C. Widdershoven
M. Mark J. Wiesman
M. F. H. de Wit
Mme Faith-Dorian Wright
M. Jean Yvonnet
M. & Mme William B. Ziff

MEMBRES AMIS ÉTUDIANTS

Mme Belmonte Santiesteban
Mme Montserrat Bosch Mansilla
Mme Mathilde Ceol
Mme Elisabet Colmena Valencia
Mme Graziella Corti
Mme María De Mir Ferrer
Mme Anne-Laure Dottrens
M. Benjamin Dottrens
M. Jean-Emmanuel Frantz
Mme Tània Gilabert Forns
M. Vincent Guillet
Mlle Anne-laure Guillon
M. Bo-Göran Hammargren
Mme Karin Harzbecher
M. Christoph Lang
M. Claude Laroche
Mme Catherine Leise
Mme Sarah Liman
Mme Jordina Margarit
Mlle Carlotta Pagès-von Teufenstein
M. Guillermo Pagès-von Teufenstein
Mlle Sarah de Picciotto
M. Xavier Pislor
M. Julien Prince
Mme Bárbara Romera
M. Carles Rubies i Martin
Mlle Aude Ruimy
Mlle Luisa Jane Rusconi
M. Carlo Turzi
Mlle Camilla Zanardo

INSTITUTIONS

Académie des Beaux-Arts de la ville de Tournai
Afrika Museum, Berg en Dal
Art Institut of Chicago
Bibliothèque Forney, Mairie de Paris
Bibliothèque universitaire, Nantes
Bibliothèque de la ville de Lyon
Brooklyn Museum of Art
The Center for Southeast Asian Prehistory, Hanoi
Centre des Archives d'Outre-Mer
Centro piemontese di studi sul medio ed estremo oriente
Collections Baur

Copley Library, University of San Diego
Dallas Museum of Art Library
Ebsco/UAB
E.H.E.S.S. Centre d'Etudes africaines
Emeroteca Quiriniana
Espai d'Imatge
Ethnologisches Museum, Berlin
Etnografisk Museum
Fachhochschule Konstanz – Architektur der Tropen
Fondation Beyeler
Fondation Dapper
Forúm Latinoamérica
The Fine Arts Museum of San Francisco
Frobenius Institute an der J.W. Goethe Universität
Haffenreffer Museum of Anthropology
Humboldt Universität zu Berlin
Istitut Català de Cooperació Iberoamericana
Kunstakademiets Bibliotek Copenhague
Linden Museum
Ludwig-Maximilians Universität
Mediathèque José Cabanis
Michigan State University
Musée africain Lyon
Musée Dapper
Musée d'Ethnographie de Neuchâtel
Musée du Quai Branly
Museum d'Histoire naturelle de Toulouse
Museum of Mankind
Musée Guimet
Musée de l'Homme
Musées royaux d'Art & d'Histoire
Museu National de Arqueologia de Lisbonne
Nationalmuseet Bibliotekst Jenesten
National Museum of Ethnography, Stockholm
The Philbrook Museum of Art
Pitt Rivers Museum
Reiss-Museum Völkerkundliche Sammlung
Rijksmuseum voor Volkenkunde
The Robert Goldwater Library
Saint Louis Art Museum
State Library of New South Wale
Tozzer Library, Harvard University
Universitat Pompeu Fabra, Humanitats
University of California, Berkeley
University of East Anglia Sainsbury Research Unit
University of Iowa
University of Washington
University of Wisconsin
Yale University Art and Architectural Library

MEMBRES HONORAIRES

Prof. Jon G.Abbink
Dr Rowland Abiodun
Dr Norman Abramovic
Dr Johanna Agthe
Dr Kim Akerman
M. Mohammed Kassim B H J Ali
Dr Anne d'Alleva
Dr Pierre Amiet
Prof. Emmanuel Anati
M. John Anderson
Dr Martha Anderson
Prof. Chike C. Aniakor
Prof. James Anquandah
Dr Michaela Appel
Arman
M. John Armleder
Dr Robert Bailey
Dr Nigel Barley
Dr Terence Barrow
Dr Iris Barry
Dr Ezio Bassani
Dr Allen Bassing
Dr Peter Bellwood
Dr Paula Ben Amos
Dr Elisabeth P. Benson
Prof. Harry Beran
Dr David Berliner
Dr Marla Berns
Dr Daniel Biebuyck
Dr David A. Binkley
Dr Barbara Blackmun
Dr Monica Blackmun-Visona
M. Luis Blas Aritio
Dr Suzanne Preston Blier
M. Gilbert Bochet
Dr Daniela Bognolo
Dr Edward K. de Bock
M. Ricard Bonmatí
Dr John Boston
M. Roger Boulay
Dr Arthur P. Bourgeois
Prof. Alain-Michel Boyer
Dr Warwick Bray
M. Georges Breguet
Dr Sarah Brett-Smith
Mme Marie-Thérèse Brincard
Dr Elze Bruyninx
Dr Mark Busse
M. Michel Butor
Dr Enrico Castelli
M. Josep Cercós
Dr Tim J. H. Chappel
Dr Eric Chazot
Dr Chen Chi-Lu
Dr Oswaldo Chinchilla
M. Patric Claes
M. Fergus Clunie
Dr Michael Coe
Prof. Herbert M. Cole
Prof. Jean-Paul Colleyn
Mme Victoria Combalia
Dr Richard Cooke
Dr George A. Corbin
Frère Joseph Cornet
Mme Conceiçao Gentil Corrêa
Mme Conxita Cortés
M. Bernardo Cremades
M. Pierre Daix
Dr William H. Davenport
M. Iago de Balanzó
Dr Ariane Deluz
Dr Edward K. de Bock
M. Joaquim de Nadal i Caparà
M Luis Jaime del Castillo Butters
M. José Luis Delgado Vidal
Dr Germaine Dieterlen
Dr Henry J. Drewal
Dr Marie-Claude Dupré
Dr Brian Durrans
M. Juan Echevarría Puig
Dr George R. Ellis
M. Jan Elsen
Prof. Raphaël Enthoven
Dr Soroi Eoe
Dr Maribeth Erb
Dr Ekpo Eyo
Dr Jerome Feldman
M. Álvaro Fernández Villaverde y Silva, Duc de San Carlos
Dr Edward K. Flagler
Dr Gregory Forth
Dr Perkins Foss
Dr Danielle Gallois-Duquette
Dr Timothy Garrard
Dr Traude Gavin
Dr Christraud M. Geary
Mme Huguette van Geluwe
Mme Bérénice Geoffroy-Schneiter
Dr Pat Getz-Gentle
Dr Philipp C. Gifford
M. Paco Gil
Dr Anita Glaze
Dr Ian Glover
Dr Eduardo Goés Neves
Dr Gillett Griffin
Dr Bernard de Grunne
Dr Michael Gunn
Dr Iris Hahner-Herzog
M. Paul Hammond
Pr F. Allan Hanson
Dr William Hart
M. Terence E. Hays
M. Fabrice Hergott
Dr Dunja Hersak
Dr David Hicks
Dr Øystein Hjort
Dr Ulla Holmquist
Dr Steve Hooper
Dr Janet Hoskins
Dr Kirk W. Huffman
Dr Pascal James Imperato
Pr Carol Ivory
Dr Félix Jimenez
Dr David Joralemon
Dr Manuel Jordán
Mme Adrienne Kaeppler
Dr Michael Kan
Dr Flora S. Kaplan
Dr Sidney Kasfir
Dr Federico Kauffmann Doig
Dr Jeannette Kawende Fina Nkindi
Dr Webb Keane
Dr Maria Kecskesi
Dr Steven Kossak
Dr Ana M. Llamazares
Dr Claude Lapaire
Dr Danièle Lavallée
M. Robin Lehman
Prof. Claude Lévi-Strauss
Dr Louise Lincoln
Dr David Lipset
Dr Alexander Lopasic
Dr Carol Lorenz
Prof. Jean-Noël Loucou
M. Louisépée
Dr Luis Guillermo Lumbreras
Prof. Dominique Malaquais
Dr Linda Manzanilla
Dr Peter Mark
Prof. Wolfgang Marschall
M. Jean-Hubert Martin
Dr Evan M. Maurer
Dr Robyn J. Maxwell
Dr Colin McEwan
Dr Susan Mc Kinnon
Mme Laure Meyer
Prof. Andréa Molnar
M. Lluís Monreal
Dr David Moore
Dr. N.L. Nabholz-Kartaschoff
Dr Karel Nel
Père François Neyt
Dr Roger Neich
Dr Miguel Nicolás Caretta
Dr Sandra Niessen
Prince A. Abubakar Njiasse-Njoya
Dr.Nancy Ingram Nooter
Dr Clémentine Nooy-Palm
Dr Tamara Northern
Dr Estela Ocampo
Dr J. R. O. Ojo
Mme Catherine Orliac
M. Michel Orliac
Dr Simon Ottenberg
Dr Vishvajit Pandya
Dr Jean-Louis Paudrat
Dr Denise Paulme
Dr Luc Pecquet
Dr Philip Peek
Dr Philippe Peltier
Dr David W. Penney
Dr Judith Perani
Dr Manuel Pérez Jordàn
Dr Louis Perrois
Dr John Picton
Dr Guy De Plaen
Dr John Pohl
Mme Cynthia Hazen Polsky
Dr Robin Poynor
Mme Carme Prats
Prof. George Preston
M. Marià Puig
Mme Ifigenia Quintanilla
Dr A.B. Rajput
Dr Usha Ramamrutham
M. Luis Ramirez Feliu
Dr Monika Retterath
Dr Nicole Revel-McDonald
Dr Mary Nooter Roberts
Mme Montserrat Rogès i Sans
Dr Susan Rodgers
Dr Roger Rose
M. Josep Roy i Dolcet
Dr Donald H. Rubinstein
M. Vicente Sala Belló
Dr Silvia Salgado
Dr Jill Salmons
Mme Pepita Samsó
M. Luis Alberto Sanchez
Dr Claude Savary
Prof. Simone Scheers
Dr Enid Schildkrout
Mme Véronique Schiltz
Dr Helmut Schindler
Dr Meinhard Schuster
Dr Bernard Seliato
Dr William Siegmann
Dr David R. Simmons
Dr Dirk Smidt
Dr Michael J. Snarskis
Dr Bertil Söderberg
Dr Victoria Solanilla Demestre
Mme Mercedes Soler-Lluró
Dr Gaetano Speranza
M. Henri Stierlin
Dr Margaret Stott
Prof. Wang Tao
Dr Richard F. Townsend
Dr Irwin L. Tunis
Dr Christoph Uehlinger
Dr Oppi Untracht
Mme Gloria Urrutia Vernaza
Prof. Michel Valloggia
Dr Pierre Van Leynseele
Prof. Jan Vansina
Prof. Marie-Noël Verger-Fèvre
M. Bernar Venet
M. Alain Viaro
Dr Zdenka Volavka
M. P. André Vrydagh
Dr Deborah Waite
Dr Roslyn A. Walker
Dr Boris Wastiau
Mme Hermione Waterfield
Dr Kent Watters
Dr. J.A.R. Wembah-Rashid
Prof. Peter Morton Williams
Dr Jeffrey K. Wilkerson
M. Bob Wilson
Mme Norma Wolff
Dr Margaret Young Sánchez
Dr Paul Yule
Mme Arlette Ziegler

Certains membres de notre Association nous ont demandé de ne pas faire figurer leur nom dans la liste donnée ci-dessus Nous rappelons à chacun de nos lecteurs qu'il est toujours possible de satisfaire une telle demande

LISTE DES MEMBRES ARRETEE AU 15 OCTOBRE 2003

Liste **des annonceurs**

L'Accrosonge
Aethiopia
African Heritage
Ambre Congo
Thomas Ammann Fine Art
AON Artscope
Ariadne Galleries
Art Tribal
ASA Laboratoires
Banque Générale du Luxembourg
Fondation Beyeler
Bruno Bischofberger
Jacques Blazy
Boisgirard & Associés
Caratsch, de Pury & Luxembourg
Cartier
Kevin Warren Conru
David Cottier-Angeli
Dartevelle
Douglas Dawson
Lin et Emile Deletaille
Galerie Dulon
Galerie Maine Durieu
Entwistle
Expositions Natural Le Coultre
Galerie Flak
Fondation Barbier-Mueller
Jacques Germain
Gestoval Société Fiduciaire
Gold of Africa Museum
Bernard de Grunne
Grusenmeyer Art Gallery
Philippe Guimiot
Wayne Heathcote Fine Tribal Art
Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie
Lombard Odier Darier Hentch
LSART
Banque Mees Pierson BGL SA
Galerie Mermoz
The Merrin Gallery
Patrick et Ondine Mestdagh
Galerie Meyer
Alain de Monbrison
Mund & Fester
Thomas Murray
Musée du président Jacques Chirac
Musumeci
Noir d'Ivoire
Pace Primitive
Phillips, de Pury & Luxembourg
Pictet
Lavuun Quackelbeen
François Rabier
Anna Ricart
Simonis
Somogy Editions d'art
Sotheby's
SPG
Tambaran Gallery
Galerie Témoin
Galerie Le Toit du Monde
Tribal
Throckmorton Fine Art
U.B.S
Christine Valluet, Yann Ferrandin
Renaud Vanuxem
Joris Visser
Voyageurs & Curieux.
Michael Werner

ARTS & CULTURES

Ce numéro comporte 300 pages

Les textes publiés ici reflètent l'opinion personnelle de chaque auteur.

Toutes les pièces reproduites dans ce magazine **font partie des collections du musée Barbier-Mueller** sauf indication contraire.

Toutes les photos des pièces du musée Barbier-Mueller sont du **studio Ferrazzini Bouchet** sauf indication contraire.

Publicité
Laurence Mattet
Tel 41 22 312 02 70
Fax 41 22 312 01 90
e-mail : lmattet @barbier-mueller.ch

Comité de rédaction
Jean Paul Barbier-Mueller, président
Alain-Michel Boyer
Michel Carrier
Maria Kecskési
Laurence Mattet
Hermione Waterfield

Assistante d'édition
Audrey Jouany

© 2003, Musée Barbier-Mueller,
10, rue Jean Calvin, 1204 Genève

Traductions en français
Par **Catherine Achtari** pour le texte de Nigel Barley et par **Catherine Achtari** et **Claude Chanel** pour le texte de Ian Glover, **Claude Chanel** pour le texte de Manuel Jordán Pérez, **Martine Joulia** pour les textes de Beatriz de la Fuente et Anna Casas **Françoise Senger** pour le texte de Helmut Schindler.

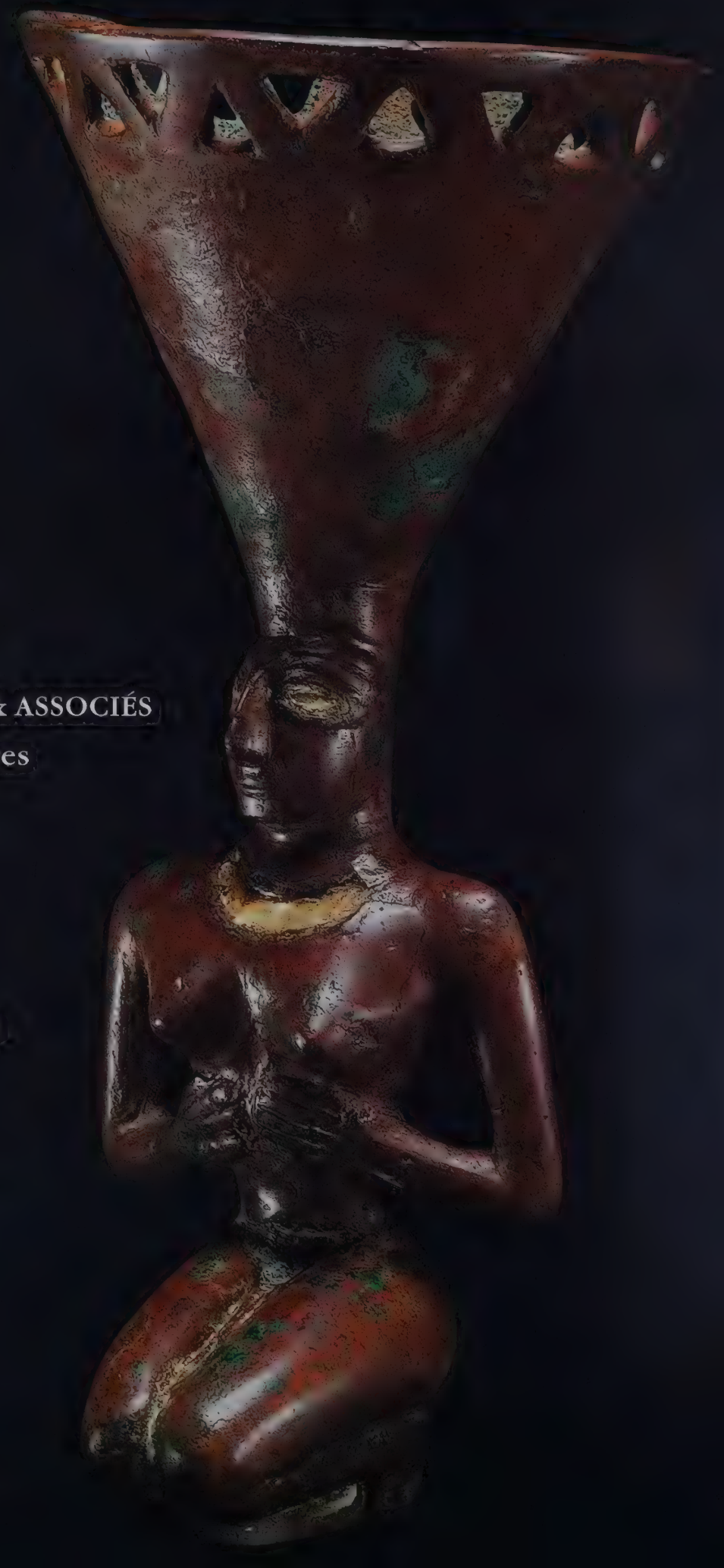
Relecteurs
Claude Chanel, Anne Riondel

Légende couverture :
Statue mbédé. Haut. : 79 cm.
Anc. coll. Hubert Goldet
(voir article p 144)

Avec le soutien de la

SOCIÉTÉ PRIVÉE
DE GÉRANCE
GENÈVE

ISBN 2-85056-699-3



BOISGIRARD & ASSOCIÉS

Maison de vente aux enchères

1, rue de la Grange-Batelière - 75009 Paris

Tél. 33 (0) 1.47.70.81.36

Fax. 33 (0) 1.42.47.05.84

E-mail : boisgirard@club-internet.fr

Site : boisgirard.com

VENTE AUX ENCHERES PUBLIQUES
ET EXPERTISES

Expert : Mme KEVORKIAN

Tél. 33 (0) 1.42.60.72.91

Renseignements sur les ventes et catalogues sur demande au 33 (0) 1. 47.70.81.36

Support d'offrande en bronze
Baloutchistan, milieu du 3e millénaire av. J.-C.
Hauteur : 16,5 cm
Adjugé 240 000 € le 26 juin 2003

ANTIQUAIR
K. GRUSENMEYER

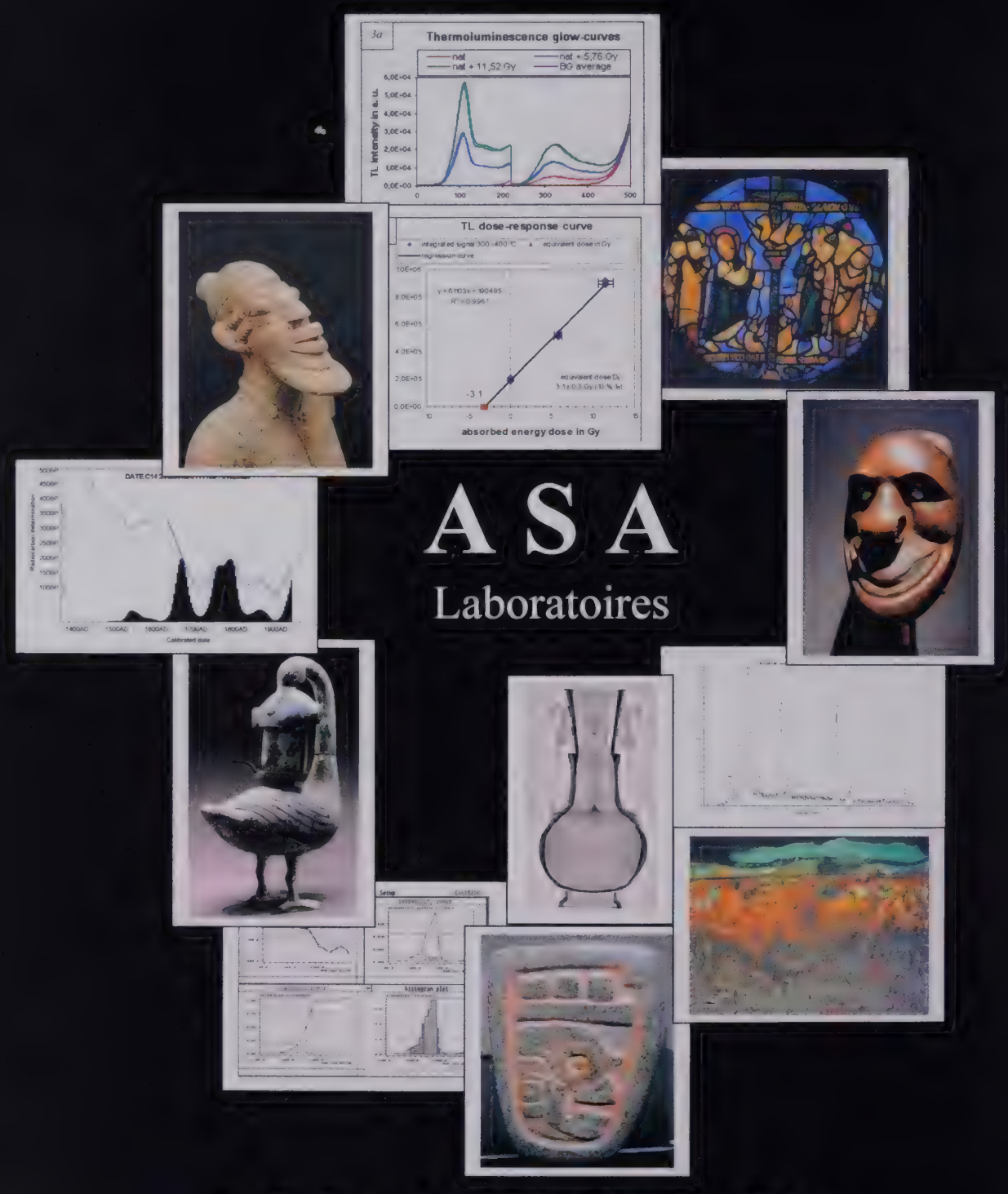


14 RUE LEBEAU • BRUSSELS • +32 2 514 03 37 • WWW.GRUSENMEYER.BE

A SET OF GLASS BANGLES LATE 'BAN CHIANG' CULTURE

NORTHERN THAILAND OR CAMBODIA • 3RD CENTURY BC - 1ST CENTURY AD

AVERAGE DIAMETER 6,4 CM



ASA

Laboratoires

la Science au Service de l'Art

Recherche appliquée à l'archéologie et à l'étude d'objets d'art

ASA Francine Maurer GmbH
Ludweilerstrasse 135
D 66787 Wadgassen
☎ *49 (0)6834.62.39
*49 (0)6834.61.680

ASA Laboratoires Sarl
4, rue Maître Albert
F 75005 P a r i s
☎ *33 (0)1 46 33 01 07
*33 (0)1 43 26 85 23

francine.maurer@asa-art.de



Personnage debout Terre cuite creuse
brune avec importantes traces de peinture rouge
Période préclassique - influence olmèque -
Veracruz – Mexique 1200-800 av. J.-C
Hauteur : 67 cm – Largeur : 25,4 c
Epaisseur : 17,3 cm

GALERIE MERMOZ

Santo Micali

ART PRECOLOMBIEN

Expert près de la Cour d'Appel de Paris
Membre de la Compagnie Nationale des Experts
6, rue du Cirque 75008 Paris
Tél.: +33 (0)1 42 25 84 80 - Fax: +33 (0)1 40 75 03 90

12, rue des Beaux-Arts 75006 Paris
Tél.: +33 (0)1 40 46 82 40 - Fax: +33 (0)1 40 46 82 43

galerie.mermoz@wanadoo.fr

ATELIER J.F. CHRÉTIEN IMAGE BANK

Quand ils ont plus que la confiance, les hommes se lient d'amitié.



Et les entreprises ?

gsf

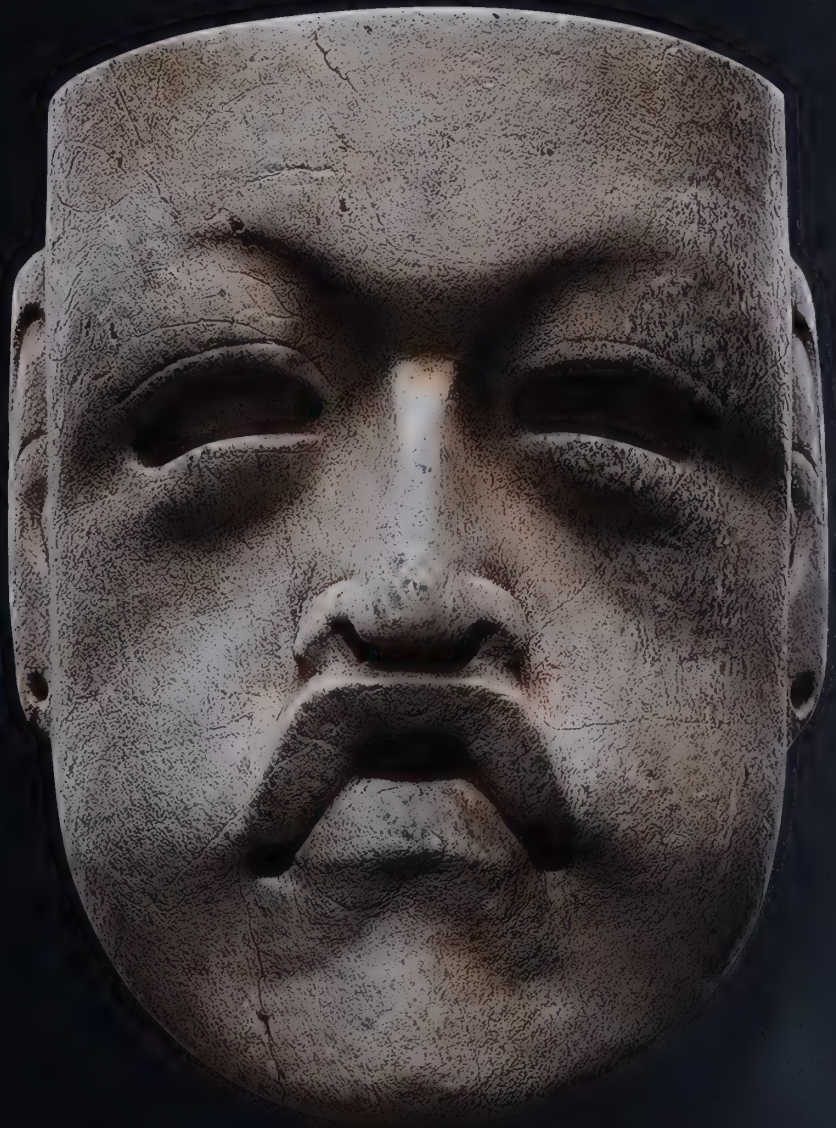
GESTOVAL SOCIÉTÉ FIDUCIAIRE

8, rue Jacques-Grosselin - Case postale 245 - 1211 Genève 24 - Tél. 022 308 44 00 - Fax 022 308 44 44 - E-mail: gsf@bluewin.ch

Membre de la Chambre fiduciaire

MSI A MEMBER OF MACINTYRE STRÄTER INTERNATIONAL LIMITED (MSI), A WORLDWIDE MULTIDISCIPLINARY ASSOCIATION OF INDEPENDENT PROFESSIONAL FIRMS

DELETAILLE



Pendentif olmèque
Autour de 800 avant J.-C.
Serpentine
Hauteur : 11 cm, largeur : 8,5 cm

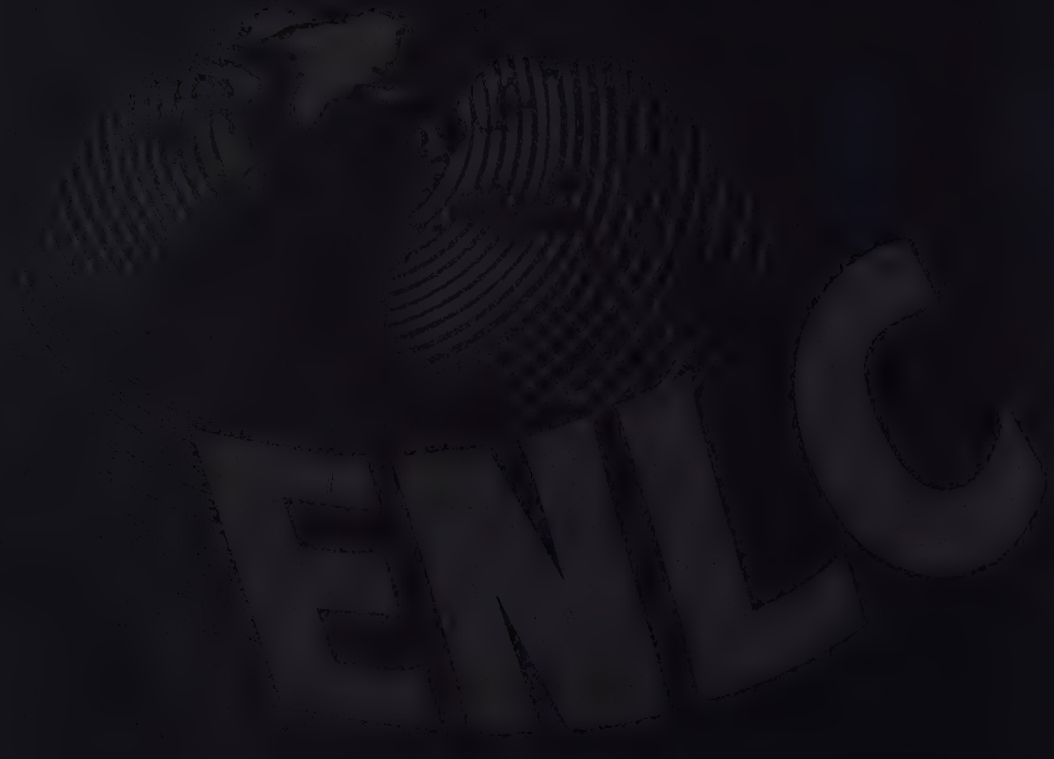
LIN + EMILE
DELETAILLE

Primitive Art

30 rue aux Laines, 1000 Bruxelles
Tél. : 322.512.97.73 / Fax : 322.514.42.65
E-mail : deletaille@skynet.be

EXPOSITIONS

Natural Le Coultre SA



Transports d'oeuvres d'art · Emballage · Entreposage · Organisation d'expositions

6-8 avenue de Sécheron CP 24 1211 Genève 21 Tél 022 906 15 51 Fax 022 906 15 85

The Merrin Gallery



EFIGY AXE : THE OLMEC DRAGON

Olmec, Preclassic Period, 1000-500 BCE, Stone
Height: 10 _" (26 cm), Depth: 4 _" (12 cm)
Published: Michael D. Coe et al., *The Olmec World*, Princeton, 1995, no. 92; Michael D. Coe et al., *Rediscovered Masterpieces* (Boulogne, 1985), no. 4
Exhibited: "The Olmec World", The Art Museum, Princeton University, December 1995-February 1996; The Museum of Fine Arts, Houston, April-June 1996

The Merrin Gallery
724 Fifth Avenue (at 57th Street) - New York, NY 10019
Tel. 212-757-2884 - Fax 212-757-3904
By appointment

Galerie J.Visser

established 1968



Karo Batak
Sumatra
19th century

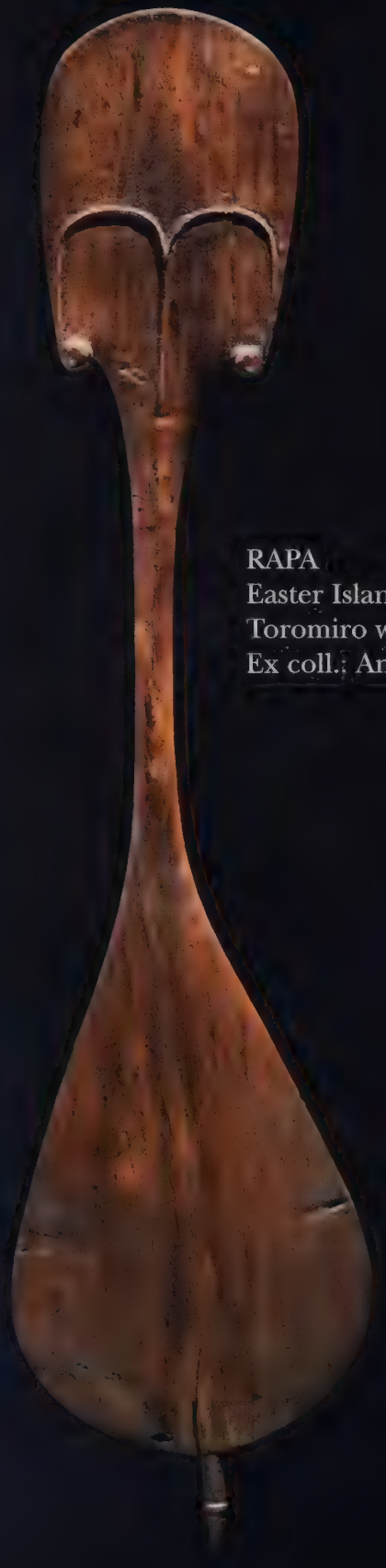
Rue Lebeau 37 Sablon Brussels
T: 0032 2 503 49 42 M: 0032 4 76 971 671
JorisVisser @ Hotmail.com
www.Tribalart.com

GALERIE MAINE DURIEU



57 Quai des Grands Augustins 75006 Paris
Tél : 00 (33) 1 43 26 82 52 - mainedurieu@wanadoo.fr

IMPORTANT OCEANIC ART



RAPA
Easter Island, Polynesia
Toromiro wood, 84.4 cm.
Ex coll.: André Breton

Galerie Meyer - Oceanic Art

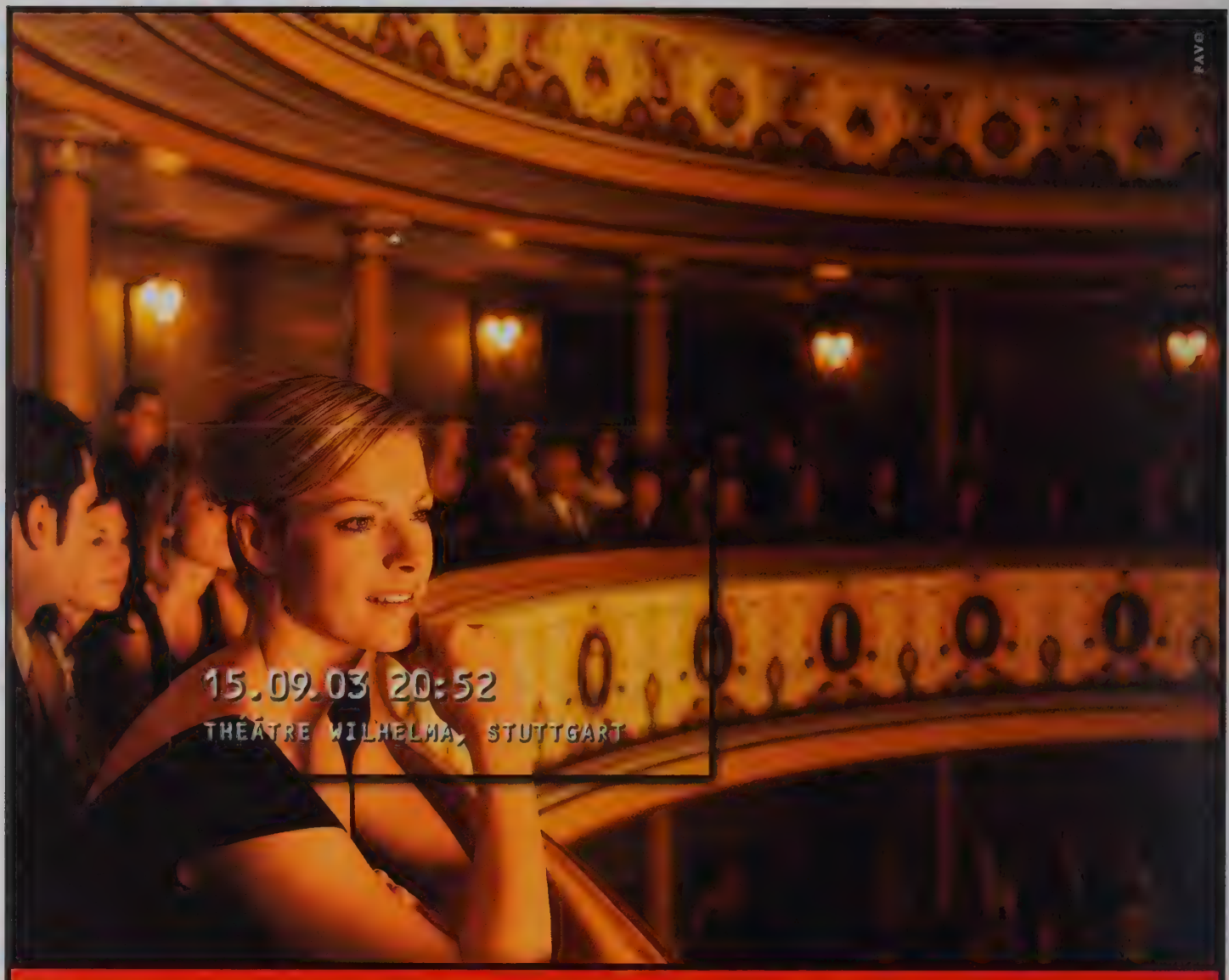
17 Rue des Beaux-Arts Paris 75006 France
TEL: (+ 33) (0) 1 43 54 85 74
FAX: (+ 33) (0) 1 43 54 11 12
MOBILE: (+ 33) (0) 6 80 10 80 22
ajpmeyer@aol.com
www.galerie-meyer-oceanic-art.com



PM

31, RUE DES MINIMES · B 1000 BRUXELLES · TEL&FAX +32 2 511 10 27

Photo: Paul LOUIS



Cartes de crédit UBS: profitez de l'instant présent

Culture, sport, loisirs: vivez des moments d'exception avec les cartes VISA Card UBS et MasterCard UBS. Les porteurs de cartes de crédit UBS sont accueillis à bras ouverts en Suisse et dans le monde entier. Et à chaque utilisation, de précieux points UBS KeyClub vous sont crédités. Plus d'infos au 0800 881 881 ou sur www.ubs.com/cartes

UBS Cards. Your way to pay.

UBS



GALERIE LE TOIT DU MONDE

FRANÇOIS PANNIER

ARTS DE L'HIMALAYA
DU PRIMITIF
AU CLASSIQUE

Autel-support d'objets rituels de Chamane Népalais avec un DHYANGRO (tambour et sa baguette) et deux PHURBUS (dagues d'exorcisme) - Photo : F.CALMON

6, RUE VISCONTI 75006 PARIS
Tél./Fax : +33 (0)1 43 54 27 05

©SOTHEBY'S, INC. 2003 · WILLIAM F. RUPRECHT, PRINCIPAL AUCTIONEER #0794917

PROPERTY FROM A BELGIAN COLLECTOR
A SUPERB AND RARE SONGE POWER FIGURE MAY 15, 2003, LOT 87 SOLD: $78,000

African and Oceanic Art

Auction in New York 72 & York AUCTION · November 14
Auction in Paris 76 rue du Faubourg St. Honoré AUCTION · December 5
INQUIRIES · Jean Fritts UK: 44 20 7293.5116 Susan Kloman US: 212 894.1312
CATALOGUES & SUBSCRIPTIONS · UK: 44 20 7293.6494 US: 212 606.7350
www.sothebys.com

Sotheby's



François Rabier

8-10 rue des Minimes - 1000 Bruxelles-Belgique
Tel : 322 512 86 74 - Fax : 322 514 5150
email : rabier@skynet.be

MUND & FESTER
GEGRÜNDET 1876
VERSICHERUNGEN

Nous sommes spécialistes dans tous les domaines d'assurance pour les objets d'art et d'assurance maritime dans le port de Hambourg.

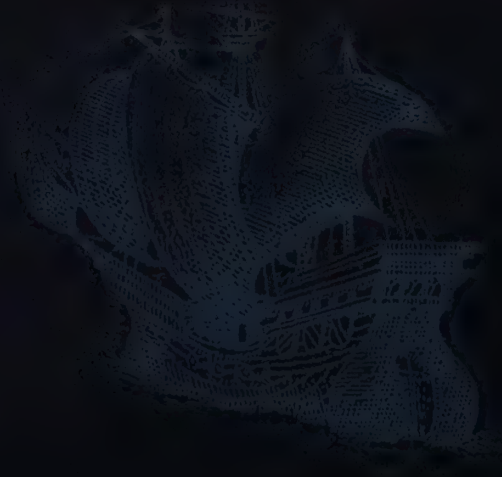
En tant que partenaires de nos clients et en collaboration avec des courtiers professionnels, nous sommes prestataires de service pour plus de 30 compagnies d'assurance nationales et internationales.

Depuis plus de 125 ans notre activité est couronnée de succès dans un marché en constante évolution.

We are specialists in all fields of Fine Arts Insurance and Marine Insurance at the port of Hamburg.

As partners of our clients and in co-operation with professional brokers we are providing service to more than 30 national and international insurance companies.

For more than 125 years we have been successful in a market that is under permanent change.



TROSTBRÜCKE 4 • 20457 HAMBURG



Galerie
Noir d'Ivoire
Arts premiers

Galerie Noir d'Ivoire
Yasmina Chenoufi
& Reginald Groux
19, rue Mazarine
18, rue Génégaud – Paris 6e
Tél. 01 43 54 97 66
Tél. 01 43 29 44 51
info@primitive-art.com

Art Tribal

Art Tribal
is the new International magazine dedicated to the Cultures of Africa, Oceania, Asia, and the Americas.
A quaterly magazine of highly visual articles featured in over 150 pages available in two separate editions — French & English.

Art Tribal
est le nouveau magazine international dédié aux cultures d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques.
Publication Trimestrielle de plus de 150 pages en couleurs, éditée en deux éditions séparées — anglaise et française.

Art Tribal
Every three months meet with a highly illustrated Issue on Art, Culture, History, and Ethnography covering news, exhibitions, books and a wide range of specialized features. Join the connoisseur's club. Subscribe today by calling one of our representative and receive **Art Tribal** at your door.

Art Tribal
Retrouvez chaque trimestre une édition richement illustrée, sur l'art, la culture, l'histoire et l'ethnographie. Toute l'actualité, les expositions, les livres et de nombreux dossiers spécialisés. Rejoignez le cercle des connaisseurs, abonnez-vous dès aujourd'hui en appelant l'un de nos bureaux et recevez **Art Tribal** directement chez vous..



www.etribal.com

EUROPE
tel: +33 (1) 48.42.57.76
fax: + 33 (1) 48.56.08.54
29, rue Saint Amand
75015 Paris - France
www.etribal.com
info@etribal.com

ETATS UNIS
tel: +1 (212) 465.2683
1133 Broadway, Suite 706
New York, NY 10010
USA
www.etribal.com
info@etribal.com

AUSTRALIE
PO Box 1166
Glen Waverley
Victoria 3150
Australia
www.etribal.com
info@etribal.com





Paire d'étriers d'échasses
Iles Marquises, XVIIIe.
Ex. Coll. Bouchard

Pictet

Aurions-nous de plus en plus besoin de différence ?

L'époque est aux offres groupées et aux comportements standardisés. Les investisseurs institutionnels ou privés sont, eux, clairement à la recherche de solutions individuelles, flexibles, proactives, qui tiennent compte de leur personnalité. Quand ils s'engagent sur l'avenir, c'est avec leurs préoccupations, leur mode de vie ou leur culture. Nous sommes l'une des premières banques privées européennes. Notre expérience nous a toujours conduits vers la recherche de solutions les plus personnelles possibles. Nous continuerons encore longtemps à créer de la différence.

PICTET
1805

Votre succès est notre capital

www.pictet.com

Genève - Lausanne - Zurich - Francfort - Londres - Luxembourg - Milan - Turin - Montréal - Nassau - Hong Kong - Singapour - Tokyo

WAYNE HEATHCOTE

Fine Tribal Art



This wonderful and rare figure belonged to the Duagan clan of sitio Bugang a municipality of Sagada. Oral history attached to the statue can be traced back to four generations but rarely have other tag-tagus ever been seen at the same attitude as this one. C-14 analysis is dating the piece to 17th-18th century.

The statue is not a bulul but a tinag-tagu. Bulul occur only in Ifugao province and are used for rice harvest rituals while this tinag-tagu is from the Bontocs of the Bontoc province which is adjacent to Ifugao. These statues are kept in the single mans dormintory for rituals involving healing, harvest, warfare and similar. Villages usually have only one tinag-tagu, however, often have also none at all.

The height of the statue is 45,5 cm.

BRUSSELS: 2 Place du Petit Sablon B-1000 Brussels Belgium • Tel: 32.(0)2.5026528 • Fax: 32.(0)2.5027059 - LONDON • Mobile : 44 777 563 7709
E-mail : whg@skynet.be - Website : http://www.Heathcote-Gallery.com



Masque Wimbedj, Songye, Congo, H. 29 cm, Début XXe siècle, Origine

Lavuun Quackelbeen

Rue J. Dupont 8 – B- 1000 Bruxelles (Sablon) – Tél. : 32.2.513.30.19 – www.lavuun.com – E-mail : lavuun@pi.be

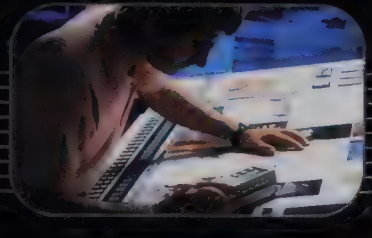
...la qualité est une impression...

la qualité de nos imprimés est le résultat d'un travail d'équipe qui a pour but la perfection finale de tous nos produits et la satisfaction du client.

Devis en temps rapide, prix compétitifs, informations et dossier du travail échangés par voie télématique, impression contrôlée au détail, 24h/24h.

En synthèse: **haute qualité, flexibilité, prix concurrentiels**







musumeci industrie grafiche S.p.A.

Localité Amérique, 99 - 11020 Quart, Vallée d'Aoste (I)
Tél. +39 0165761111 - fax +39 0165761112 - e-mail: commerciale@musumeciindgraf.it



Plus de service: pour vos investissements aussi, choisissez le bon guide.

Aujourd'hui, plus que jamais, investir c'est faire les bons choix au bon moment. Les marchés financiers continuent d'offrir d'excellentes opportunités. Encore faut-il dénicher celles qui correspondent à vos objectifs d'investisseur.

Se savoir accompagné(e) par un guide anticipant les risques et vous indiquant la voie la plus sûre, vous apporte une sérénité et une sécurité optimales. En optant pour un de nos trois packages Global Invest, vous déterminez vous-même comment votre portefeuille sera géré. Si, en plus, votre guide vous conseille en assurances, en crédits, en matières fiscales ou successorales, vous jouirez pleinement de votre patrimoine. C'est ce que, à la BGL, nous entendons par Personal Banking.

Vous désirez connaître votre guide personnel ? N'hésitez pas à nous contacter.
Plus de service. *Plus* de confort.

BGL. PARTENAIRE D'UN MONDE *PLUS* OUVERT.

BANQUE GÉNÉRALE DU LUXEMBOURG

FORTIS
Solid partners, flexible solutions
BGL is part of Fortis

THROCKMORTON FINE ART



Olmec mask, ca. 1000-500 BCE, Black Jade, H: 15,2 cm

145 EAST 57TH STREET, THIRD FLOOR, NEW YORK, NEW YORK 10022
TELEPHONE 212 223. 1059 • FAX 212 223. 1937

BY APPOINTMENT

www.throckmorton-nyc.com throckmorton@earthlink.net

Photo by Hendrik Smildiger


FONDATION BEYELER
Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Basel
Phone +41 (0)61 645 97 00, Fax +41 (0)61 645 97 19, www.beyeler.com
Opening hours: daily 10 a.m. to 6 p.m., Wednesdays 10 a.m. to 8 p.m.



Bruxelles

Tél. 02 / 513 01 75

TRIBAL

the magazine of tribal art

le magazine de l'art tribal

Edité en français et en anglais





#1 WINTER 2001

African Art at Iowa Museum • A Hawaiian Ivory Pendant • Ritual Fabrics of the Iban Dayak • The Native American collection at the Peabody Essex Museum

#2 SPRING 2002

The Oceanic Art Galleries at the Saint Louis Art Museum • Ancient Peruvian Feather Art • Enduring Art of the Ainu • Tupele: Chokwe Basket Divination • Ubangi Figures

#3 SUMMER 2002

Art of the Korewori • 1823 : Beltrami explores the Mississippi • Pende Ivory Ikhoko Masterpieces • Art of the Torres Strait in the Australian Museum Collections, Sydney



COMING IN AUTUMN :

Oceanic Art at the Peabody Museum - Miniature masterpieces from the Stanoff collection - The art of shrunken heads or *Tsantsas* - New Techniques for old colours : Navajo textles - **people, events, art news ...**

PLUS *Events, Auction results, Reviews, Portfolio, Agenda* in **over 130** colour pages



TRIBAL

the Magazine of tribal art

le Magazine de l'art tribal

Produced by PRIMEDIA sprl., Brussels

SUBSCRIPTION / ABONNEMENT:

EUROPE
134 rue Haute, Bruxelles, B -1000
BELGIQUE
Tel: + 32 (0)2 5028760
• Fax:+ 32 (0)2 5145777
email: info@primedia.be

U.S.A.
2261 Market Street, #644,
San Francisco, CA 94114 USA
+ 1 415-970-0220
or toll-free in the US: 866-882-0220
Fax: + 1 415-643-3725
email: tribalarts@pacbell.net

AUSTRALIA
469 Oxford Street, Paddington, NSW
Australia
+ 61 2. 93314260 Fax: + 61 2.93601385
email: info@primedia.be

Web : **www.tribalarts.com**

ALAIN DE MONBRISON



Statue magique Yanda, Zande. République Démocratique du Congo

Publication : « Mains de Maîtres », 2001 - page 223, fig. 78

Expert près la Cour d'Appel de Paris
2, RUE DES BEAUX-ARTS - 75006 Paris - TEL.: 01 46 34 05 20 - FAX: 01 46 34 67 25
e-mail: courrier@monbrison.com
www.monbrison.com



Time to listen, capacity to act

Mees Pierson

At MeesPierson we have been active in Private Banking and Trust to individuals, families and corporations since 1720. Catering to their needs, we have expanded our service offering to encompass Investments, Structuring, Finance, Insurance and Real Estate services. Today we are present in 18 countries worldwide. In Switzerland you can reach us at the following addresses:

Banque Mees Pierson BGL S.A.

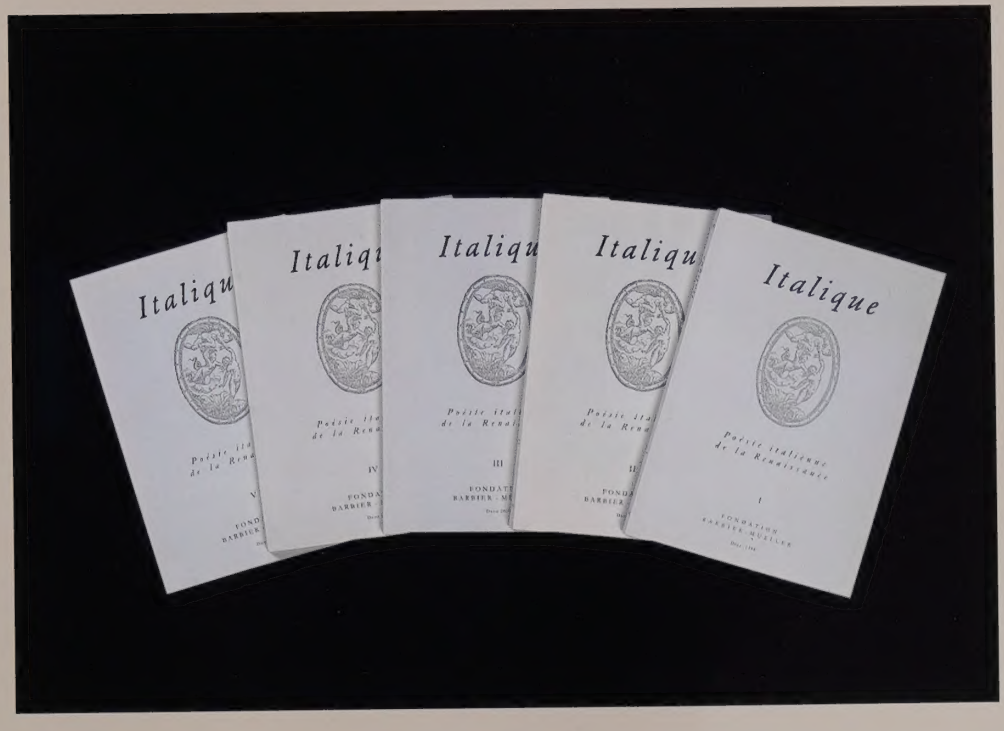
Place Bel-Air 9, 1260 Nyon • Bd. des Philosophes 20, 1205 Genève
Via Magatti 1, 6900 Lugano • Rennweg 57, 8001 Zürich
Tel. 022 322 0 322 • www.meespierson.ch

Wealth Management • Trust and Corporate Services

FORTIS

Banque MeesPierson BGL S.A. is part of the Fortis group

Fondation Barbier-Mueller
pour l'étude de la poésie Italienne de la Renaissance
Faculté des Lettres Université de Genève



la revue *Italique* paraît annuellement
sous la direction du professeur Guglielmo Gorni

Président de la Fondation : Prof. Michel Jeanneret
Vice-Président de la Fondation : Prof. Jean Balsamo

Célébration en 2004
du 700e anniversaire de la naissance de Pétrarque

A PARAÎTRE

Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque (28 auteurs)

Edition critique de Laure d'Avignon de Vasquin Philieul
par Giovanna Bellati

Editions Droz
Genève

Dirigeants d'entreprises internationales

Responsables immobiliers et logistiques

VOTRE IMMOBILIER EST-IL SUFFISAMMENT FLEXIBLE POUR VOUS PERMETTRE DE REAGIR RAPIDEMENT ?

Face aux fluctuations conjoncturelles, il est plus que jamais nécessaire de s'adjoindre les conseils de professionnels avisés pour atteindre une flexibilité optimale.

CONNAISSEZ-VOUS LA VALEUR DE VOTRE PATRIMOINE IMMOBILIER DANS TOUS VOS PAYS D'IMPLANTATION ?

L'UTILISATION DE VOS SURFACES DE BUREAUX EST-ELLE RATIONNELLE ?

EN CAS DE RESTRUCTURATION, AVEZ-VOUS LES MOYENS DE RÉAGIR RAPIDEMENT ?

VOS ACTIFS IMMOBILIERS VOUS PERMETTENT-ILS D'ÊTRE FLEXIBLES ?



SPG INTERCITY | COMMERCIAL PROPERTY CONSULTANTS partenaire de CUSHMAN & WAKEFIELD HEALEY & BAKER

SPG Intercity Geneva
Route de Chêne 36, 1208 Genève
Téléphone: + 41 22 707 46 00, Fax + 41 22 707 46 20
Mail spginter@spgintercity.ch

SPG Intercity Zurich
Zollikerstrasse 141, Postfach, 8032 Zürich
Telefon + 41 1 388 58 58, Fax +41 1 388 58 00
Mail info@spgintercity.ch

SPG Intercity Basel
Rennweg 40, Postfach, 4020 Basel
Telefon + 41 61 317 67 80, Fax +41 61 317 67 68
Mail info@it-immobilien.ch

Notre département Global Corporate Services

est spécialement conçu pour aider votre entreprise à se doter de moyens d'action efficaces en Suisse et dans plus de 50 pays.

L'interlocuteur idéal en matière d'immobilier commercial


This risk is insured by
AON
Aon Jauch & Hübener GmbH / Aon Artscope
For futher informations please contact:
Aon Artscope Germany
Luxemburger Allée 4, 45481 Mülheim
Tel ++49/208/468 20 43 Fax ++49/208/468/ 20 65
Esther Schenkel

Ce magazine est publié par les musées Barbier-Mueller



GENÈVE
Arts de l'Antiquité, de l'Afrique, de l'Océanie et des Amériques



BARCELONE
Arts de l'Amérique précolombienne et des Indiens d'Amérique

Il existe trois éditions séparées de cette revue : française, anglaise et espagnole

SOMOGY
ÉDITIONS D'ART
USA : Art Stock, Trumbull, CT 06611

musée barbier-mueller

9 782850 566998
ISBN 2-85056-699-3

amics
del museu barbier-mueller
d'art precolombí